أوراق
فى الثقافة الشعبية

عبد الحميد حواس



سلسلة تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

تعنى بنشر الدراسات المتعلقة بالفولكلور
ونصوص وسير وحكايات وملاحم الأدب الشعبي

(١٠٢)

أوراق فى
الثقافة الشعبية



مكتبة
الدراسات الشعبية

• أوراق في الثقافة الشعبية
• عبد الحميد حواس

الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - ٢٠٠٥ م
ص: ١٣٫٥ × ١٩٫٥سم
تصميم الغلاف:
الفنان: أحمد اللباد
التدقيق اللغوى:
سعاد عبد الحليم
• رقم الإيداع: ٢١٨٢٦ / ٢٠٠٥
الطبعة الأولى:
مركز البحوث العربية والافريقية

• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: ١٦أ شارع أمين سامي - القصر العيني
القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١
ت: ٧٩٤٧٨٩١ (داخلى: ١٨٠)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: ٣٩٠٤٠٩٦

المحتوى

المحتوى
المحتوى

قضايا الثقافة الشعبية

كون هذه السلسلة تحرص على افتتاح مناطق جديدة فى الوجدان الشعبى لم تحظ بالدراسة من قبل، وتسعى إلى خلق جيل بل أجيال متميزة من الباحثين فى الفولكلور المصرى الذى نحن على قناعة بأنه لم يأخذ حقه الواجب من الدراسة بهدف استجلاء الشخصية الوطنية المصرية على الحقيقة وفهم الأبعاد المترامية لأصالتها العريقة وامتدادها الحضارى فى عمق الزمن، فإنه ما يمكن أن ينشر فى هذه المكتبة ليس مطلوبا منه بالضرورة أن يكون بحثا علميا صرفا كالأبحاث الكثيرة التى شرفنا بنشرها فى المكتبة لكبار الباحثين وإنما من الضرورى

أن يكون فكراً متعلقا بالثقافة الشعبية وتفتيح قضاياها وطرح قضايا جديدة واستشفاف أثر الثقافة الشعبية على الثقافة الحديثة التى دخلت فيها التقنيات التكنولوجية كالسينما والتليفزيون والمسرح.. .إلخ، وفى هذا الاتجاه شرفت السلسة بنشر كتب مهمة لكتاب اهتموا بالفنون الشعبية وبالعادات والمعتقدات والطقوس والأدوات وكل ما يدخل فيه الحس الشعبى من حيث الصناعة الحرفية أو الاستعمال.. إلخ. ولأن المكتبة تهدف إلى إنعاش المكونات الوجدانية الأصيلة للشخصية الوطنية المصرية، وإحياء ملاحمه الدرامية ومواويله وأغنياته وحكاياته وحواديته لتظل مصدر إلهام للكتاب المعاصرين يستمدون منها الأصالة وإشعاع القيم النبيلة التى دارت حولها هاتيك الأعمال الدرامية والغنائية الشعبية، لذلك حرصنا على نشر نماذج من هذه الأعمال، وقد نشرنا بعض السير الشعبية كما نشرنا دراسات وأبحاث عنها.

وإنى لأعترف لكم أننى لست من المتحمسين لنشر الكتب التى تضم مجموعة مقالات متفرقة فى قضايا ومسائل متفرقة طرحها الواقع ذات يوم وانتهى بعضها وبقى من البعض الآخر ظلال باهتة، فإذا كان الكاتب يريد تسجيل نشاطه الصحفى أو الثقافى الخاص فى كتاب فإننا فى هذه المكتبة لا فرصة عندنا لمثل هذه الكتب، فخير لنا وللثقافة وللضمير أن ندخر الفرصة لبحث علمى أو عمل فنى متكامل يخدم غرض المكتبة ألا وهو:

الدراسات الشعبية. أقول إنى لأعترف بأنى قد ترددت فى الموافقة على نشر هذا الكتاب الذى نحن بصدده اليوم: (أوراق فى الثقافة الشعبية) للأستاذ عبدالحميد حواس، خاصة وأنه ظاهر من عنوانه «أوراق» يعنى مقالات متناثرة، إلا أن الاحترام الذى أكنه للصديق الأستاذ عبدالحميد حواس وضعنى فى موقف المراجعة، إنه أحد أهم الأصوات التى أطربتنا فى حقل الثقافة الشعبية منذ ستينيات القرن الماضى إلى اليوم، يعمل الآن مستشارا لأبحاث الثقافة الشعبية بمركز البحوث العربية والأفريقية، ثم إنه أستاذ منتدب بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، وكان مديراً لمركز دراسات الفنون الشعبية... إلخ. الأهم من كل هذه المواقع أنه من قلة قليلة تفهم جيداً لغة الوجدان الشعبى المصرى فى كافة فنونه الدرامية والتشكيلية والغنائية.. إلخ. وقد واكب الكثير من الظواهر الفنية والمناسبات الثقافية وكتب عنها، وكان متميزا بحق فيما كتب، وبناء عليه أعدت قراءة الكتاب فتوقفت أمام فصوله فإذا هى نتاج تفاعل حقيقى وحوار إيجابى مع الثقافة الشعبية: المرأة والأغانى الشعبية النسوية.. تكوين ألف ليلة وليلة، الحكومة فى الثقافة الشعبية، التيار المعاصر فى الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية.. السينما المصرية والثقافة الشعبية.. مدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر.. دمية شم النسيم.. العريس ملكا.. السمات التركيبية لأغنية العمل الفلاحى.. خصائص

النادرة الفكاهية فى نوادر جحا.. كل هذه قضايا بحثية مهمة نرى أن قارئ هذه السلسلة بجميع مستوياته الثقافية والعلمية سيجد فيها الكثير الكثير مما يفيده ويوسع دائرة اهتمامه ويوثق رباطه بالوجدان الشعبى المصرى. وكان لابد من الموافقة على نشره. نرجو أن نكون قد أفدنا. شكراً لكم و.. سلام عليكم

خيرى شلبى

مقدمة المؤلف

تؤكد الشواهد أن فكر النهضة أدرك - منذ البداية - أن عمله في التجديد والتأسيس لن يكون مُجدياً أو فعّالاً ويُؤتى ثماره، إلا "بالعمل الثقافي" . العمل الثقافي الذى يُؤدّى إلى تحرير التركيبة الثقافية القائمة، ويُجدِّد معالمها ويفتح آفاقها على غد أكثر رشداً وجمالا، بما يجعلها قادرة على مواكبة هذا التجديد والتأسيس، بل ودفعه؛ ومن ثمّ، نشط رجال النهضة مُسلّحين بوعيهم الجديد "بالذات الوطنية" إلى بناء "ثقافة وطنية" تعمل على تشييد أركان البلاد وتحرير العباد وإطلاق الطاقات الإبداعية لعقولهم ووجداناتهم أو ("تغيير البلاد" و"تجديد المعارف" كما ورد فى توجيه الشيخ حسن العطّار لتلميذه رفاعة الطهطاوى) .

ولقد كان توليد هذه الثقافة الوطنية يتطلب العمل على محورين، المحور الأول إزالة الهيمنة التى تفرضها الثقافات الأجنبية، سواء العثمانية أو الأوروبية . والمحور الثانى، حل الازدواجية الثقافية المحلية، إذ كان الحال الثقافى المحلى ينقسم عموما إلى ثقافتين؛ "ثقافة عالمة" تُمارسها النخبة المتعلمة

وتكسبها الدوائر المتنفذة سلطة "الثقافة الرسمية"، وثقافة أخرى يمكن أن نسميها "الثقافة الشعبية" حيث إنها ثقافة السّواد أو عموم الناس فى الريف والبادية والحضر.

ومع أن مفكرى النهضة تكوّنوا من بين أبناء "الثقافة العالمة"، فإنهم أدركوا أن عملهم فى حلّ الازدواجية الثقافية المحلية لن يكون فعّالا إلاّ بوضع الثقافة الشعبية فى الاعتبار والتعريف بمظاهرها والجدل مع مكوّناتها وحسن تفهمُّها، بحيث يُمكن فرزها وإعادة تقييمها على أسس رشيدة، ومن ثمّ يمكن دمج الإيجابى منها فى البناء الثقافى الجديد المتجاوز لكل الازدواجات القائمة؛ أى بناء الثقافة الوطنية الناهضة.

ولقد قام البنّاء الأول (رفاعة الطهطاوى) نفسه بالتأسيس لهذا التوجه الثقافى وتعزيز استراتيجيته منذ أن نشأ التفاته النظامى إلى الثقافة الشعبية وتنامى، على نحو ما نراه فى "تخليص الإبريز" وما ورد به من قراءاته وترجماته تحضيراً لاختباراته إبان دراسته فى باريس، نجد من بينها ترجمة عدد لا بأس به من الكتب التى تتصل بشكل أو بآخر بعادات الشعوب وأعرافهم، لعل من أبرزها كتاب "قلائد المفاخر فى غريب عادات الأوائل والأواخر" الذى طبعه فيما بعد فى سنة ١٨٣٣م، وكذا "نبذة" عن الإسكندر الأكبر، وكذا "نبذة فى الميثولوجيا" وهى فى شرح الطهطاوى تعنى "جاهلية اليونان وخرافاتهم". وهو يوضح - فيما بعد- القصد من إيراد أمثال

هذه الخرافات من المعتقدات غير الصحيحة فى تقدير القارئ، ذلك أننا لابد أن نضرب صفحا عن صوابها التاريخى أو صحتها العقيدية، فى الوقت الذى يجب ألا يفوتنا جانبها الرمزى ووظيفتها الجمالية. وقد يوضح رأيه هذا الاقتباس التالى من مقدمة ترجمته لكتاب "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك" (ص ٢٦): "...ونهاية القول أن الميثولوجيا عند اليونان إنما هى على بعض الآراء لها ظواهر وبواطن، فظواهرها محض أقاويل وأباطيل، فلا ينبغى لفاضل أن يدخل فى تخريجها وتعديلها ... بل غاية ما فيها مدخليتها فى فهم ما يتوقف عليه الأدبيات، كما يتوقف الشعر العربى على بعض أشياء من عقائد جاهلية العرب... أما بواطنها فربما اشتملت على بعض إشارات ورموز".

وهذا القصد قد أعاد الطهطاوى تأكيده فى مقدمة "بداية القدماء وهداية الحكماء"، كما أضاف إليه أهمية اعتبار السياق الاجتماعى للظواهر وفهم وظيفتها بالنسبة إليه، ويظهر هذا الاعتبار خلال معالجته لرسالة "البدع المتقررة فى الشيع المتبربرة"، التى كتبها إجابة على سؤال حول الانتساب للأم وامتداد خط التوارث عبر الإناث، عن النحو المعروف فى العادات الاجتماعية التى كانت منتشرة لدى بعض المجتمعات التقليدية فى السودان.

مهما يكن من أمر هذه المبادئ والتوجُّهات فى النظر إلى

مكونات الثقافة الشعبية، فإن موقف الطهطاوى منها لم يكن موقفا خاصا بالرائد الأكبر للنهضة الحديثة، وإنما كان بلورة وإبرازا لمنجزات اكتسبتها حركة النهضة الحديثة فى مسعاها لتأسيس ثقافة وطنية ناهضة.

غير أن مسار النهضة الحديثة فى الشأن الثقافى لم يكن منتظم الخطى المتوالية التصاعد فى التقدم، بل اعترضت هذا المسار معوقات ومحبطات، شأنه شأن المسارات الأخرى: السياسية والاجتماعية والاقتصادية، زد عليها تعقيدات التوجهات الفكرية المتباينة، ولذا اتخذ نمو هذا المسار شكل النبضات والوثبات لا الشكل الخطى المستمر، فبعد دفقة التأسيس الأولى للعمل النهضوى، وتبلور أفكاره على يد الرائد الأكبر رفاعة الطهطاوى، تركد الحركة إلى أن تتدفق الموجة الثانية عشية الثورة العرابية ويتمثل إنجازها الثقافى فى أعمال أبرز ممثليها عبد الله النديم، ويجرى المنوال نفسه من الركود إلى أن تهب ثورة ١٩١٩م، وعلى النحو نفسه يقع الركود إلى أن ينشط جيل ١٩٤٦ م العظيم من "الوطنيين الديمقراطيين والثوريين" الذى استمرت ثمار عمله وعايشنا فاعليتها حتى ستينات القرن العشرين.

وعلى أيدى جيل ١٩٤٦ ينتقل الحال الصراعى للثقافة الشعبية نقلة جديدة، كماً وكيفاً، سواء على مستوى التوجه المنهجى، أو على مستوى الدرس والرصد، أو من حيث

حضورها فى الحياة الثقافية لدى الفئات المثقفة الأخرى وخاصة شرائحها القائدة، فانتقل تقدير الثقافة الشعبية، إلى حين، من التهميش والانتقاص إلى الاعتراف بجوانب منها جزءاً من الرصيد الثقافى، بل وإلى الإفراط الرومانسى فى تمجيدها أحيانا. وأخذ الاهتمام بالثقافة الشعبية فى الاتساع حتى انشعب إلى محاور ثلاثة: العمل الثقافى العام، والعمل الدراسى الجامعى، والعمل المؤسسى من خلال أجهزة الدولة.

إلا أن هذا الاهتمام الموسع ظل مشوبا بالنظرة النفعية والتجزيئية لمكونات الثقافة الشعبية، وتقوده المقاربة الانتقائية التلفيقية التى تُفضى إلى صياغة صورة افتراضية تسقطها شرائح الطبقة الوسطى عند تناولها للثقافة الشعبية؛ حتى على مستوى جمع مكوّنات هذه الثقافة ورصدها، أو على مستوى دراستها وفهمها، أو على مستوى استلهامها. وزاد الأمر بأن فرضت الدولة هيمنتها، باعتبارها مالكة أدوات العمل الثقافى ومُنتجتُه، ووجهت هذا النشاط الآخذ فى الاتساع، لتضُمّه إلى منظومتها الثقافية والدعوية التى تدأب على بثها مستخدمة كل القنوات، وخاصة الوسائط الجماهيرية المعاصرة لإشاعة ثقافة حشدية.

وقد تباينت، شيئاً فشيئاً، صياغة هذه الثقافة الحشدية، سواء من حيث مكوناتها أو توجهاتها، عن مشروع تأسيس ثقافة وطنية مستنيرة، وإن ارتدت تلك الثقافة الحشدية أردية

الثقافة الوطنية أو استخدمت لغة خطابها، وبذا أصبح النشاط المتسع فى مجال الثقافة الشعبية ورعاية أجهزة الدولة له وتوجيهه يُحتسب بالسلب ويُتحسّب من آثاره المُسيئة على مُكوّنات الثقافة الشعبية نفسها، وهكذا يرتدّ الحال إلى الوضع الصراعى الأوّلى، سواء بالنسبة لمشروع الثقافة الوطنية أو للثقافة الشعبية.

إن وقوفى عند العلاقة بين الاهتمام بالثقافة الشعبية وبين مشروع الثقافة الوطنية، والتلازم الطردى بين تصاعد حركة الثقافة الوطنية وبين تنامى الاهتمام بالثقافة الشعبية وتعميقه ومنهجته، لم يكن مقصوداً بهذه الوقفة التأريخ، لا لحركة الثقافة الوطنية، ولا لنموّ الاهتمام بالثقافة الشعبية، فهذا العرض المبسّط لا يصلح لذلك، بل ربما جاء شديد التعميم لدرجة الإخلال، وإنما قصد بهذه الوقفة الاعتراف بأن الفصول التى يضُمُّها هذا الكتاب ما هى إلا أوراق على فرع من شجرة ضنيت أجيال عظيمة فى إنباتها وتعهدها بالريّ والسُقيا، بل إن إضافة هذا الفرع، مهما تكاثفت أوراقه، لن تُقدّر حق قدرها إلا إذا قُيّمت بانتسابها إلى هذه الشجرة، بل إن نشر هذه الأوراق ليس إلا سداد دين لأصحاب الشجرة التى أظلّت كاتب الأوراق فى هجير أيامنا القادح.

كما أن ضمّ هذه الأوراق معاً رد لدين إزاء الأصدقاء الذين أحسنوا الظن بها عندما قرءوها متفرقة وشددوا فى طلبهم

تجميعها بين دفتي كتاب التماساً للفوائد المعروفة التي تتحقق من مثل هذا التجميع. وألتمس عفوهم لأن المجال هنا لم ييسر ضم كل الأوراق والكتابات التي أشاروا بضمّها.

وضم هذه الأوراق معا هو - أيضا - رد لدين إزاء الجيل الطالع من الدّارسين والمهتمين الذين يبدون قلقا مما لاحظوه أثناء مطالعاتهم في الدراسات الشعبية من تباين في المقاربات وأساليب المعالجة، فقد تُمثل هذه الأوراق شاهدا على إمكانية تعدد المداخل وأساليب التناول، ومع ذلك يظل كامنا وراء هذه التعددية وحدة فكر الكاتب ورؤيته المتمايزة، كما قد يُمثل هذا الضم شاهداً على أنه رغم تعدد الموضوعات المعالجة فإنه يكمن وراء جمعها معًا قضية مركزية وهي تكاملها معا من جهة، ومن جهة أخرى تكاملها مع الحياة الثقافية المعاشة.

وعسى لهذه الأوراق، إن لم تكن قد أوفت بديني، أن تكون قد أتاحت بشواهدها أن ينتفع بها منتفع.

عبد الحميد حواس

القاهرة في ٢٥ نوفمبر ٢٠٠٢



النوع الجنسى والنوع الفنى:
المرأة والأغانى الشعبية النسوية×

لا يغرب عن بالنا - ونحن نتصدى لموضوع "المرأة فى الأدب الشعبى" - أن العوامل الاقتصادية- الاجتماعية هى العوامل الأساسية فى تشكيل العلاقات الاجتماعية التى تقوم بين أفراد المجتمع و فئاته. وعلى ذلك، فإن وضع المرأة ومكانتها فى مجتمعها يتحدد على أساس من هذه العوامل. ذلك أن العلاقات الاجتماعية تنتظم فى شكل أعراف وقواعد ونُظُم توجه السلوك وتضبطه، كما تتناسق فى هيئة تصورات ومفاهيم جامعة تصدر عنها وجهات النظر ومناحى الفكر وانتحاءات الوجدان لدى فئات ذلك المجتمع وجماعاته، ومن ثم، فإن فاعلية العلاقات الاجتماعية السائدة لا تقتصر على صياغة أشكال الضبط الاجتماعى بالنسبة للمرأة، وإنما تمتد هذه الفاعلية - أيضاً - إلى تحديد صور الوعى الاجتماعى بالمرأة، أى تحديد الموقف منها وتسكين مكانتها ودورها وتقعيد كيفية التعامل معها.

x "المرأة العربية فى مواجهة العصر"، ندوة فكرية نظمتها "نور" - دار المرأة العربية للنشر - القاهرة، ١٩٩٦.

ولقد جرت طويلاً مناقشة العلاقة بين صور الوعى الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية ليستقر الأمر مؤخراً على أن العلاقة بينهما علاقة جدلية يتبادلان فيها التأثير والفعل. وأصبح من نافلة القول - الآن - التأكيد على دور الوعى فى التغيير الاجتماعى على الأصعدة كافة: السياسى منها والاقتصادى والاجتماعى والثقافى. وتقلص التصور الذى رأى أن الوعى مجرد محصلة للفعل الوحيد الجانب من طرف العامل الاقتصادى. وكان نتيجته تغييب الالتفات إلى تغيير الوعى، باعتبار أن هذا التغيير يتحصل آلياً بمجرد تراكم التغيرات الاقتصادية- الاجتماعية. وقد أكدت خبرات التاريخ، المحلى والدولى، فضلاً عن نتائج الدراسات المنهجية المعاصرة، مخاطر إهمال دور الوعى والتسليم بتغيره الآلى. ومن ثم، أخذت تتنادى الدعوات من مجالات معرفية متعددة، ومن مواقف واتجاهات فكرية متباينة، إلى فحص مظاهر الوعى القائم وفرزها وتبيّن آليات عملها وحُسن تفهم طبيعتها ووظائفها، حتى يمكن تنشيط الإيجابى منها وفتح آفاقه والارتقاء به متجاوزاً المعوقات التى تكف عمله أو تلجم فاعليته. وفى هذا الإطار جرى الاهتمام المعاصر بصور الوعى الاجتماعى للمرأة، وفحص طبيعته وشروطه، سعياً نحو فهم عينى أعمق يؤسس لتعامل رشيد مع مكونات هذا الوعى ومقولاته.

وفى هذا السياق، يحتل الاهتمام بمكونات الثقافة القائمة

موقعاً مركزياً فى درس مظاهر الوعى الاجتماعى. فالمنتجات الثقافية تشكل حجر الزاوية فى صياغة وعى الأفراد والفئات والجماعات الاجتماعية، كما أنها التعبير المجسد لجوانب الوعى، وهى التى تبث مقولاته وتعمل على انتشارها وتعزيزها، خاصة إذا فهمنا الثقافة بمعناها الأنثروبولوجى - الذى تفهمها به الدراسات الإنسانية المعاصرة. ذلك الفهم الذى يرى أن المنتجات الثقافية هى مظاهر لأسلوب جماعة اجتماعية فى الحياة وطريقتها فى العيش وتعبيرها عن رؤيتها للكون (الطبيعى والبشرى). ومن بين جوانب الثقافة وفروعها المتعددة، يتميز الجانب الفنى (والأدبي جزء منها) بحضوره البارز فى حياة الجماعات. ومن هنا، احتلال التعبيرات الفنية والأدبية لموقع بارز فى مشغوليات البحث والدراسة فى مجال صور الوعى الاجتماعى، لبيان دورها فى تمثل هذا الوعى وتجسيده من ناحية، وفى بثّه وتعزيزه من ناحية أخرى. وربما كان هذا أحد الأسباب المفسرة للانشغال النسبى للمهمومين بصور الوعى الاجتماعى المتعلقة بالمرأة وتركيزهم على العمل الثقافى عامة والتعبيرات الفنية والأدبية خاصة.

أقول قولى هذا لا أريد به مجرد مدخل يبين المنطلقات التى ينبنى على أساسها تناولى لموضوع: الموقف من المرأة فى الأغانى الشعبية العربية، وإنما قدمت به - أيضاً - لأعيد التنبيه إلى الأسس التى يجب ألا تغيب عن بالنا ونحن نعالج مثل هذا

الموضوع، خاصة ونحن نعالجه داخل إطار أوسع، وهو : "المرأة العربية في مواجهة العصر" ، فضلاً عن أن هذه الأسس توجب الانتباه إلى احترازات مفهومية ومنهجية يجب ألا نغفل عنها، ونحن نقدم الصورة التى ترسمها الأغانى الشعبية العربية لوضع المرأة.

فالباحث عندما يقدم صورة للمرأة كما ترسمها الأغانى الشعبية، إنما يقدم - فى الحقيقة - قراءته هو لهذه الأغانى، ويرسم الملامح التى يراها هو فى تلك الصورة. ولا مفر للباحث من إجراء عملية اختيار لشواهده من بين نصوص الأغانى التى تتاح له، وهذه وتلك - فى كل الأحوال - جزء صغير منتزع من الذخيرة الوفيرة للأغانى الشعبية. وعمليتا القراءة والاختيار عمليتان ملتبستان بتوجهات الباحث وتصوراته ومفاهيمه. ومن ثم، فإنه إذا كانت مادة الأغانى الشعبية نفسها ممتزجة مع صور الوعى الاجتماعى ورؤى منتجيها ومردّديها، فإن قراءة الباحث واختياره يكونان متلبسين بنوعية وعيه هو. ومن هنا، كان تعقد موقف الباحث والتباس العلاقة بين الذات الدّارسة وكيفية إدراكها والموضوع المدروس وكيف يُدرك. ولذلك كان من الطبيعى ظهور هذا التعدد فى رؤى المعالجات لمثل هذا الموضوع وتباين نتائجه. وما لم يتنبه الباحث إلى هذه العلاقة الملتبسة، ويلتزم بالاستقصاء المدقق والنزاهة العلمية اليقظة، ويتمسك بالصرامة المنهجية، ويضبط أدوات معاينته للمادة فى

أدائها الفعلى، فإنه يقع فريسة الأقوال الأيديولوجية المرسلة، ويُسهم عمله فى تزييف الوعى بوضع المرأة فى الواقع المعيش. وأظن أننا نتفق على أن ما يجرى فى أيامنا بالنسبة لأحوال المرأة نذير ينبهنا إلى خطورة الاستسلام للتغطية التى شاعت من قبل، مهما عَظَّمت مقولاتها من وضع المرأة فى المأثور الشعبى أو غير الشعبى.

النوع الجنسى والنوع الفنى

إذا مضينا خطوة أخرى فى الاقتراب من الأغانى الشعبية، فى سياق عالمها من المنتجات الفنية والأدبية الشعبية، نلاحظ اختلافاً فى وضعها التصنيفى عن المنتجات الفنية والأدبية الأخرى. فمنتجات الأدب الشعبى (بالمعنى العلمى الدقيق)، كما يجرى تواترها فى الأداء الحى المعيش، تنقسم إلى أنواع بعينها لا يؤديها إلا الرجال، وأخرى لا تؤديها إلا النساء، وبينهما أنواع ثالثة يتشاركان أداءها. فالسيرة الشعبية، أو بقاياها، الموجودة فى الأداء الحى المتواتر - ودعك من السير المكتوبة المحفوظة فى الخزائن وتجمدت فى هيئة كتب، وقد انقطعت - أو كادت - عن التداول - ينحاز أداؤها نائياً عن محيط النساء، فى الأغلب الأعم، باعتبار أن السيرة الشعبية أعلى من مدارك النساء وأرفع من مقامهن. وبينما تتشارك النساء مع الرجال فى أداء الأغانى الشعبية بوصفها نوعاً فنياً كلياً، إلا أننا سنرى فى السطور التالية أن هذا النوع الفنى

الكلى تتمايز داخله أشكال بعينها لا تؤديها إلا النساء. ويبلغ هذا التمايز درجة أن أبناء المجتمع المحلى يستطيعون تصنيفها ونسبتها للنساء فور سماع أى منها، ولو من مسافة بعيدة، وينتقص من قدر الرجال أداء أى من هذه الأغانى النسوية، أو على الأقل ينقص اعتبار الرجل إذا رددها بطريقة النساء فى الأداء.

إن هذا التصنيف النوعى للأشكال الأدبية الشعبية - إذن - ليس تقسيماً قائماً على معايير فنية وحسب، وإنما هو - أيضاً - تقسيم قائم على معايير تتعلق بالقيم والأعراف الاجتماعية؛ أى أنها (المعايير) تنبع من صور الوعى الاجتماعى، وتصدر عن موقف من المرأة يحدد وضعها فى مجتمعها. وبذلك يدخل بنا هذا التقسيم للأنواع والأشكال الأدبية بناء على النوع الجنسى إلى مظاهر وعى المجتمع الشعبى بوضع المرأة ومعالم مكانتها لديه. ويجبهنا بهذا التصنيف المنحاز - بداية - إلى أنواع رجالية اعتبرها أعلى وأرفع من أنواع أخرى نسائية اعتبرها أدنى ومنتقصة.

ويتماثل هذا التصنيف مع ما يجرى فى سائر المجالات الفنية الأخرى الموجودة فى الثقافة الشعبية، حيث تنفرد المرأة بأداء أشكال ترتبط بها سواء فى الفنون التشكيلية أو الموسيقية أو الحركية أو الدرامية. كما يتسع إسهامها فى جوانب الثقافة الشعبية المتعددة الأخرى، فيمتد إلى مكونات المعارف

والمعتقدات والتصورات الشعبية، من ناحية، وإلى قواعد ممارسة العادات والتقاليد والأعراف التى تتبعها الجماعة الشعبية التى تنتمى إليها من ناحية أخرى. ونتيجة لهذا الدور المتعدد للمرأة فى الثقافة الشعبية ينظر إليها بعض دارسى المأثور الشعبى على أنها الموئل الأساسى لصون بنية المأثورات الشعبية، والحفاظ على هيكل رصيد هذه المأثورات. وقد رصدوا الموقف المحافظ الذى تتخذه المرأة عادة من انتهاك سنن الثقافة الشعبية أو عند حدوث تغييرات بها.

ومن هنا إلحاح الدعوة إلى درس ما تتواتره المرأة ذاتها فى مجتمعها الشعبى، تأسيساً على ما تقوم به من دور بارز فى بث ألوان من المأثور الشعبى تحفل بحشد من القيم والتصورات التى تثّبت صور الوعى المحافظة على الأوضاع التقليدية السائدة فى مجتمعها، وإدراكاً لدورها التأسيسى فى عملية التنشئة للأجيال الجديدة بما تحافظ عليه من قيم ومُثُل تقليدية تُعيد المرأة إنتاجها وتعززها لديهم.

خصوصية الممارسة النسوية

أما وقد اقتربنا من الأغانى الشعبية هذا الاقتراب، ورأينا أنها تُصنف إلى أشكال تغنّيها النساء وأخرى يغنّيها الرجال، كما رأينا أن دور المرأة فى الثقافة الشعبية يحفز إلى الوقوف إزاء ما تنتجه المرأة وتتواتره من عناصر هذه الثقافة؛ فسنركز فى خطواتنا التالية على الأغانى الشعبية النسوية ونضعها فى

أمامية الصورة ومركز الإبصار، محاولين أن نتم فحص الصورة وضم أطراف معالمها بالرجوع إلى خلفية الصورة ممثلة فى الأغانى الشعبية التى يؤديها الرجال.

والمعاينة الميدانية لأداء الأغانى الشعبية النسوية تبيّن لنا أن هذه الأغانى تؤدى متضافرة مع الممارسات والإجراءات الحياتية المختلفة. فهى إما تُؤدى مواكبة للممارسات الاحتفالية التى تجرى بمناسبة الانتقالات الرئيسية فى دورة حياة الفرد فى المجتمع المحلى، وإما تؤدى مرافقة لما تزاوله المرأة من مناشط أو تقوم به من أعمال، سواء داخل البيت أو خارجه. وهذا التلازم بين المناسبات الاجتماعية المختلفة وترديد الأغانى النسوية ينبهنا إلى السمة الشعائرية التى تسرى فى هذه الأغانى، بحيث تعد هذه الأغانى - من هذه الزاوية - الوجه الصوتى المنطوق لطقوس شعائرية وممارسات احتفالية اجتماعية. ويؤكد السمة الشعائرية لهذه الأغانى الدور الذى يقوم به الأداء الغنائى فى تحديد تكوين هذه الأغانى وأسلوب صياغتها وقيامها بوظائفها فى مجتمعها، الأمر الذى يجعل من التعامل مع هذه الأغانى باعتبارها مجرد نصوص شعرية لغوية تعاملاً ناقصاً، إن لم يكن مشوهاً. وعلى كل حال، ربما كانت هذه السمة الشعائرية أحد الأسباب المفسرة لاحتفاظ الأغانى الشعبية النسوية بطابعها المحافظ على التقاليد المرعية.

وتُبين لنا المعاينة الميدانية - أيضاً - أن أداء النساء لأغانيهن

يتم - فى معظم الأحوال - بينهن وبين أنفسهن، أو ما فى حكم ذلك، حيث تبتعد المؤديات لها عن محيط الرجال، أما إذا جهرت النساء بغنائهن فى محيط يتماس مع محيط الرجال فلا بد أن يتم هذا الغناء فى جمع من النساء يكنّ هن المستقبلات أساساً. ويطبع هذا الانفراد النسوى، وانغلاق محيط الأداء على النساء، تكوين أغانيهن بطابعهن الخاص، على مستوى كيفية الأداء أو على مستوى الصياغة والمحتوى.

وهذا التجانس بين المؤدية للأغانى النسوية والمؤدّى إليهن، وما يعززه من تلازم بين الأداء وما تقوم به المرأة من ممارسات وأنشطة، أفضى إلى تجانس هذه الأغانى مع أحوال النساء ومشاغلهن وهمومهن من جهة، كما أفضى إلى حفول هذه الأغانى بتصوراتهن ورؤاهن لطبيعة هذه الأحوال والمشاغل. الأمر الذى أدى إلى أن تكون هذه الأغانى مُعبرّة بامتياز عن حدود وعى المرأة بنفسها وبشروط حياتها، خاصة مع مناظرتها بوضع الرجال فى مجتمعها.

أشكال الأغانى الشعبية النسوية

وهذا التواشج بين أداء النساء لأغانيهن، ومزاولة نشاطاتهن الحياتية المختلفة، وضع أداء الأغنية موضع الفعل، سواء بتلازمها مع الحركات والإجراءات أو بارتباطها مع الشعائر والاحتفالات الاجتماعية. وهذا ما يؤكد - مرة أخرى- طبيعتها الأدائية، ويبعد بها عن أن تكون مجرد نصوص شعرية لغوية سواء كانت

مدونة أو غير مدونة. ومن جهة أخرى، فقد أدى هذا التواشج بين الأغانى الشعبية النسوية والمناشط الحياتية المختلفة إلى وفرة إبداعية ضخمة فى عدد تلك الأغانى، وفى تعدد المجالات والمواقف التى تؤدى فيها. وهذا ما حدا بالدارسين إلى محاولة تصنيف الأشكال التى تدخل تحت هذا الفرع الرئيسى، فلم يملكوا إلا مجاراة التحديدات والتعريفات التى يجرى عليها أبناء المجتمع الشعبى أنفسهم. وذلك بتحديد أشكال هذه الأغانى بمناسبة أداء كل منها؛ إذ لا يطلق مصطلح أو اسم مخصوص إلا على عدد محدود منها. ومن ثم يجرى تحديد أشكال الأغانى الشعبية النسوية على النحو التالى:

أغانى الحمل والوضع، أغانى الهدهدة وتنويم الأطفال، أغانى ملاعبة الأطفال وترقيصهم، أغانى حثّ الأطفال على المشى والفطام، أغانى اجتياز مرحلة التعليم، أغانى الختان، أغانى ألعاب البنات، أغانى العرس، أغانى الموت (الندب، العديد) أغانى الحج وزيارة الأولياء والقديسين (الحنين أو التحنين)، أغانى التجنيد، أغانى الرُّقى والمنظومات العلاجية، أغانى العمل.

وهذه الأشكال الغنائية لها خصائصها الشكلية سواء من حيث التركيب الشعرى لغوياً، أو من حيث التكوين الغنائى الموسيقى فى الهيئة واللحن والإيقاع. وهى خصائص جلية بالنسبة لأبناء مجتمعها، حتى إنهم يستطيعون تمييز أى من

هذه الأشكال فور سماعها . والواقع أن هذا التمايز الشكلى للأغانى الشعبية النسوية ليس مجرد مظهر شكلى، أو وعاء خارجى، تصب فيه الملفوظات القولية، وإنما هو شكل بالمعنى الفنى الدقيق، بمعنى أنه هو نفسه يجسد مضموناً يتحدد بتحدد منتجه ونوعية الغرض / الرسالة التى يتضمنها . وربما كان أحد نواتج خصوصية الشكل هنا وحمله لمضمونه، تعزيز امتناع الرجال عن أداء هذه الأغانى، واعتبار المجتمع المحلى أداء الرجل لأى من أغانى النساء - خاصة بطريقتهن فى الأداء - من نواقص الرجولة، ويحط من مكانة الرجل فى ذلك المجتمع .

وعى المرأة الملتبس

أما إذا انتقلنا إلى مادة النص القولى وفحوى ما تتضمنه الأغانى الشعبية النسوية من تصوير لوضع المرأة وشروط وجودها وتحديد لمكانتها فى مجتمعها، فإنما لننظر كيف تُمثل فى هذه الأغانى تصورات المرأة عن نفسها، وكيف وعت وجودها بالتناظر مع وجود الرجال فى مجتمعها . وهذا النظر يدفعنا - فى حدود هذه المعالجة - إلى الاقتراب من مادة النصوص القولية من زاوية آنية، بمعنى تناول نصوص الأغانى باعتبارها صدرت عن كل واحد هو المرأة وباعتبارها تواترت فى زمن معاصر لتكون خطاباً شعرياً كلياً .

لا يستطيع أحد أن يزعم أنه اطلع على كل الأغانى الشعبية العربية، سواء النسائية أو الرجالية، أو أنها كلها مدوَّنة ميسور

الوصول إليها. ولكن النتائج والتعميمات التى أقول بها هنا - فى حدود هذه المعالجة - تصدر عن فحص للمادة التى أُتيحت لى فى سياق مزاولة للعمل الميدانى والمكتبى، لزمن طويل نسبياً، يمتد إلى ما ينوف على الثلاثين عاماً.

وأعم النتائج التى خرجت بها من فحص مجمل الخطاب الشعرى، كما يتواتر فى الأغانى الشعبية النسوية التى وقعت فى سمعى أو تحت بصرى، أن هذا الخطاب ملتبس بالازدواجية؛ حيث يتمثل فيه صوتان يصطرعان، ولكنه صراع محكوم وملجوم بسيادة الصوت الجمعى وهيمنته. فالصوت الأول منهمتا يتبنى مُثُل الجماعة الذكورية ويعيد إنتاجها ويعمقها ويعززها، وهو الصوت الأعلى والأكثر حضوراً وانتشاراً. أما الصوت الثانى فهو صوت مخالف يتململ من المواضعات المفترضة ويعمل على خرقها وكسر حواجزها. ولكنه صوت خافت، بما لا يقارن مع ارتفاع الصوت الأول، ولا يظهر إلا فى مناسبات محدودة.

ولا يصدمنا سيادة الصوت الأول ولا هيمنته فى ظل الشروط الاجتماعية التى تحياها المرأة فى المجتمع الشعبى، والأحوال الثقافية التى تشكل وعيها. ولقد أشرنا إلى الآليات التى تعمل على الإسهام فى صياغة هذا الوعى فى ما يخص الأغانى الشعبية. ولكنا - فى حدود هذه المعالجة - لا نستطيع المضى إلى أبعد لنعالج سائر الشروط والعوامل التى تنتج هذه

الصورة من الوعى . وما يتحتم علينا عمله إزاء إدراكنا لهيمنة هذا الصوت الأول على الأغنية الشعبية ، هو المزيد من درسها والتعرف المدقق على مظاهر وتمثلات ذلك الصوت . ولقد أشرنا إلى الدور المركزى الذى تقوم به الأغنية الشعبية فى حياة المجتمع الشعبى وصياغة وعى أبنائه . ومن هنا أهمية أن نواجه ما تشيعه الأغانى الشعبية من قيم وأفكار وتصورات بفكر شجاع مسؤول يتقبل ما يكشف عنه الفحص - وإن ساءه - ويحسن تفهمه بإدراك ظروفه المنتجة . وهذا الموقف المسئول هو الذى يُمكّن من التعامل مع الوعى القائم بدون تغطية أو تزييف ، حتى ولو توسل بالتمجيد والتعظيم . والإدراك الرشيد هو الذى يمكّن من تجاوز الوضع القائم ، ويفتح الآفاق لصياغة البديل الأرقى والأرحب إنسانياً .

الصوت الجماعى المشترك

عندما نستمع إلى الأغانى الشعبية النسوية يطغى على سمعنا صوت يقدم نفسه على أنه الصوت الجمعى للمجتمع الشعبى ذاته ، ويعرض هذا الصوت صوراً وتمثيلات يشيع فيها قيم ومواضعات على أنها بديهيات وحقائق منتهى منها . وتُبسط هذه القيم والمواضعات على أنها تكون "الحس المشترك العام" الذى يجب أن ينطلق منه أبناء المجتمع الشعبى ويلتزموا به ، فى التفكير والسلوك . ولكنا نجد أن هذا الصوت يُسلّم بسيادة الرجل - الذكر ، ويجعل منه "رباً" للأسرة وعماد

المجتمع. بينما يسلم للمرأة بأنها الحافظة للرجل وأبنائه الذين تعيش تحت مظلتهم. وهى المُنشّئة لأجيال المجتمع الجديدة ويتوقّف على المرأة استمرار وجود هذه الأجيال، أى وجود المجتمع نفسه. "الماعون" (الإناء) الذى تُصبّ فيه مادة هذا المجتمع الفيزيقية والمعنوية. ولهذا يُلزمُها المجتمع بالحفاظ على قيمه ومُثُله الجمعية، فضلاً عن مهامها فى صون أجساد أبنائه وتكثيرها.

ها هن السيدات تداعبن الحامل قبل أن تضع، ويُتبين نوع المولود. وربما واسين بهذه الكلمات الحامل التى تستشعر ثقل الجنين:

يا حاملة الصبيان　　　يا حاملة الصوّان

يا حاملة عيشة　　　يا حاملة خيشة

والمقارنة هنا بين الجنين البنت والجنين الولد ليس فى الثقل أو الوزن فقط، ولكنها تتبطن تفضيلا فى القيمة والمكانة.

وها هى أغنية أخرى من سورية أيضاً تمتدح العروسة:

ارفعى راسك　　　يا مرفوعة الراس

لا فيكى عيب　　　ولا ما قالت الناس

ارفعى راسك لبيّك وخيّك، وقولى لهم:

احنا شقق الحرير والناس لُباس

وحتى لا نقف طويلاً عند المعانى والقيم التى تبرزها مثل تلك الأغنية التى يتردد أمثالها بالمئات، وإن قيلت فى موضع

الفخر والتمجيد بلسان أهل العروسة، نقدم نموذجاً آخر من العراق على لسان أهل العريس، أغنية تركز على بعض القيم الواردة فى الأغنية السابقة:

أخذنا بنتكم ومدللتكم
أخدناها وجبناها دلالى
أخدناها على صيت أبوها
يا عين الريم يا حسن الغزال

فإذا انتقلنا إلى البكائيات، وجدنا أنها تسرب القيم نفسها وتعززها. فهاهى ابنة من فلسطين تبكى على ضريح أبيها:

ويوم ما نويت ع الممات
لويش خلفت البنات
والبنات ما هم خلف

وها هى أخرى من مصر تؤكد لها المعنى ذاته:

ما تبكى يا عين ع اللى مات
ابكى ع اللى خلف بنات

وتبكى زوجة فلسطينية زوجها:

لا تاخدوا ناموس راسى
ولا تحقرونى بين الناس
لا تاخدوا ناموس قلبى
ولا تحقرونى بين ربعى

وأخرى أردنية تبكى كبير الأسرة:

يا شيخنا ياللى عليك المعتمد
خليتنا مثل البيوت بلا عمد
يا شيخنا ياللى عليك الهيبة
خليتنا مثل الولايا السيبة

لا أريد أن أستطرد فى إيراد النماذج والشواهد من الأغانى الشعبية النسائية، فشرحها يطول، وأظن أن ما أوردته يكفى لإيضاح كيف عبَّرت المرأة من خلال تلك الأغانى عن قيم وتصورات ومواضعات تنتمى - فى الواقع - إلى قيم الصوت البطركى المهيمن. وتعرض تلك الأغانى هذه القيم والتصورات على أنها الأصول الواجبة ومبادئ الحس المشترك العام التى يجب الالتزام بها، وهى تتبنى الصوت البطركى باعتباره صوت المرأة نفسها، وتعيد إنتاجه وبثّه فى ديمومة لن تتغير إلا بتغير شروط حياة المرأة الاجتماعية والثقافية.

ولهذا لا نجد فروقاً كبيرة فى فحوى هذا الصوت المشترك عن ما يردده الرجال فى أغانيهم من قيم ومُثُل، وما يتواترونه من تصورات ومواضعات حول وضعية المرأة ومكانة الرجل. وربما كان الفارق فى أغانى الرجال يظهر فى الحدة وصراحة التصوير لهذه التمايزات والتحيزات.

مثلما يقول ابن عروس فى مربعاته التى يُتَمثل بها فى صعيد مصر:

كيد النساء يشبه الكى ‏ ‏ ‏ ‏ من مكرهم عدت هارب
يتحزموا بالحنش حى ‏ ‏ ‏ ‏ ويتعصبوا بالعقارب

وحتى عندما يريد أن يذم "الدنيا" فإنه يصورها فى هيئة امرأة غادرة:

الدنيا عاقصة وراقصة ‏ ‏ ‏ ‏ ويبجى ضربها فى المفاصل
ترقص لكل حى رقصة ‏ ‏ ‏ ‏ مادامتش لحد واصل

وفى الأغانى القصصية التى يؤديها المدّاحون فى تصوير كرامات السيد البدوى، نجد النص يُسَرِّب تصوره عن العلاقة بين الرجل والمرأة. وها هى خضرة لا تجد لها مخرجاً من مأزقها إلا الدعاء والاستنجاد بالسيد البدوى:

يا سيدى يا سيد وقتك
انظر لخضرة محسوبتك
لحسن يسبُّوا خدامتك
تبقى فضيحة ومعرّة
نظرة يا بدوى جاب اليسره

وتسرى هذه القيم الرجولية التى تدنى وضع المرأة، خاصة على المستوى المعنوى والأخلاقى، ويمتد إلى أغراض الغناء وأشكاله كافة. وهذا فلاح يغنى وهو يقود محراثه:

يا ام المال
ما تفرحيش بالمال
يا ام المال

دا المـــال يغنـــى

والرجـال رسمال

وها هو زميله يغنى على الساقية (وغناء الساقية يؤدى أداءً منغماً متحرراً من الإيقاع الظاهر، ولذلك يأخذ صيغة الموال، ويسمح بالتداعى الذى يؤدى إلى تكرار المعانى والقيم):

والبـــت قـالـت ما أخـد إلا اتنين

واحد لنوم الضحى وواحد لنوم الليل

خايف عليـك يا زين يا بو الفايحـى

خـايـــف عليـــك م الفضـــايحـى

ومما يستدعى التريث إزاءه، ليس ما تبثّه هذه الأغانى وتعمقه وتنشره فحسب، وإنما التحولات التى تظهر فى الصور المتغيرة لأداء الأغانى نفسها، وكذلك اتجاه هذا التحول؛ إذ يثير الانتباه والتأمل أن أغنية قصصية شائعة فى مصر مثل "شفيقة ومتولى" - تدور حول قتل أخ لأخته غسلاً لعار هروب أخته ومزاولتها الدعارة، بعد أن عايره بعضهم بذلك - حيث تتحول الأغنية من موقف فيه قدر من التعاطف ومحاولة التفهم لمأساة الأخت، إلى موقف متصاعد التشدد والقسوة.

وها هى بداية القصة التى كانت تغنى فى صيغة الموال القصصى فى زمن سابق:

يا للى قريت الكتب شوف فعال جرجا

واسمـــع لحـادثـة صبية من نسا جرجا

الـوعـد جـالها غصـين عنهـا من جرجـا
فـاتت بلـدها وطلعـت توفي ما عليها
الخشـا راح والـوش انكشـف خالص
وبـان جمـالها ظهـر ع الجسـم وعنيهـا

ولكنا نجـد الصـور المتـغـيـرة من هـذا الموّال الأكـثـر قـرباً فى الزمـان تفـقـد روح التـعـاطف هذه ، وتعـنف إلى حـد الغلظة فى تفصـيل ما جرى للأخت ، خاصـة مشـهد تقطيع جسـدها ، بينـما تمجد سلب الأخ أخوته وتحوله إلى آلة قتل متشفية :

مـن جسـم البنـت. . . .
الـولـد ويرمـى فى الشـارع
سوق أسيـوط كان يـوم اتنـين
ويا ما عالم ماشى فى الشارع

وعندما يسأله القـاضى فى صورة متغيرة أخرى من الموّال لم قتل أخته ؟ يجيبه مبرراً :

أنا عنـدى شجـرة برتكـان (برتقـال)
لكـن مالـت فـى كـل مكـان
وأكـل منْهـا كـل مـنْ كـان
وأنـا قلـت أحـسـن أما نتخلـص من
الجرجاوية (جواب المرددين مع المغنى)

ويجـد القـاضى فى هذا التـبـرير الكـفـاية ، فـيـحـكم عليـه بالسجن ستة أشهر مع إيقاف التنفيذ .

تلوينات الصوت الأول

وإذا تركنا صوت الرجال المباشر، وعدنا إلى ما تردده النساء من أغان تُعبِّر عن الصوت الجمعى المشترك الذى يبث القيم ويُعَزِّزها، نجد هذا الصوت يتجلَّى فى تلوينات متباينة، وتظهر فيه تنغيمات على اللحن الأساسى. ويمكننا أن نُجمل هذه الملامح المخصوصة كما تتبدى فى الأغانى المرتبطة بالمناسبات والمواقف التالية:

أ- فى الأغانى المرتبطة بمناسبات المرحلة العمرية الأولى:

تظهر فى الأغانى البيتية، خاصة أغانى المهد، صورة البنت باعتبارها مفضولة، إن لم تكن غير مرغوب فيها، ذلك أنها تنتمى إلى نوع آخر هو "سالب الرجل". بينما تتعدد الأغانى التى تفضل الصبيان وتمتدحهم بوصفهم مشاريع رجال. وتُرَكِّز هذه الأغانى -عموماً- على مجرد هذا التمايز النوعى، كأنها تبرز هذا الفارق النوعى لإظهار آثاره على الأم الوالدة، من ناحية، وعلى مستقبل المولود من ناحية أخرى. وهى تلجأ إلى إيضاح هذه المعانى العمومية بواسطة تجسيدها تجسيداً حسياً فى صور وتمثيلات بدون تصريح مباشر.

وقد رأينا السيدات فى أغنية سورية يُقارن بين حمل الصبيان وحمل البنات، ولكن أغنية مصرية مشهورة من أغانى المهد تقارن بينهما بعد الميلاد:

لما قالوا دا ولد — انشد ضهري وانسند
ولما قالوا دى بنية — انطبقت الدار عليه

ولما قالوا دا غلام — **انشد ضهري واستقام**
ولما قالوا دى بنية — **اتشمتت العدا فيّه**

وأغنية أخرى من الأردن تؤكد النظرة نفسها للبنت :

يومن قالوا لى ابنية — **صكت الحمى عليّه**
جابوا لى ها الرحية — **وقالوا اطحنى يا ام البنية**

بينما تدلل أخرى – من الأردن أيضاً – الطفل الذكر :

صباح الخير وخيره — **تصبح لى ها الزغيرة**
وتصبح لحية أبوه — **اللى تسوى قبيله**
يا صباح الخير كله — **ولغيرك ما بقوله له**
وتصبح لحية خاله — **من دون الربع كله**

وتخاطب أم ليبية وليدتها متحسرة :

يا رتك ما جيتى بالكل — **يا ريت الحشر عليك نزل**
يا ريتك فى حلقوم جمل — **يا ريتك فوق رجيب البل**
الطيحى وين البل تجفل — **وين قالوا له جت بنية**
بوك عثر فى العتبة طاح — **وامك ليلتها مكبية**
وخاطرها من الفجعة راح — **والعيلة كلهم جملية**
صاروا غير بكى ونواح

بل إن البنات الصغيرات عندما يلعبن ويغنين، حتى فى الألعاب المختلطة، يقمن بأدوار الأمهات ويتداولن فى أغانيهن معانى وقيم ذلك الصوت الجمعى : ففى لعبة "الغراب الخطاف" ونظائرها، تردد البنت السورية : "أنا أمهن بلمهن" وتردد

صنوتها المصرية: "أنا امهم باحميهم وان عشت لهم أربيهم".
وتقول أغنية أخرى مصاحبة للعبة "هاتوا العروسة":

عطونا عروستكم ما نعطيكن إياها
إلا بألــف وميّـــة يا كعكة ويـــا تينة
كعك الشام غالى تسـلم دقــن خالى

ب- فى الأغانى التى ترددها البنات والشابات، خاصة فى مناسبة العرس بمراحله وإجراءاته المختلفة:

وتمجد هذه الأغانى المرأة - العروسة بصور منمطة تُرَكِّز على صفاتها الجسدية باعتبارها موضع رغبة، أما تعزيز مكانة العروسة معنوياً فيأتى من مكانة أهلها. وتظهر المرأة عموماً هنا بوصفها "متاعاً" يتبادله عالم الرجال. وتبرز الأغانى - فى هذا السياق - ما يردده الأنثروبولوجيون عن القيمة التبادلية للمرأة فى عالم الرجال. ومن المعانى المكررة فى هذه الأغانى معانى الاقتناء والشراء والبيع؛ إذ يتوجب على العريس وأهله، أن يظهروا تقديرهم للزيجة بمظاهر عينية ترفع من المقابل، بينما يغالى أهل العروسة فى إبراز قيمة المقابل بمظاهر حسية مؤكدة:
وها هى أغنية عرس أردنية توصى العروسة:

يا بنت وان سايلوا وقالوا مين اهلك
قولـى وانـى بنت العنصـر العالـى
يا بنت لا تكونى بطفل الدار نهـاره
ولا تــردّى علــى بعـلك الاقــوال

وأخرى فلسطينية تربط بين مكانة العروسة وهدايا أهلها :

قومى اركبى قومى　　　اركبى من خالك
واحنا حطينا هدم　　　أبوك من عندك
قومى اركبى قومى　　　اركبى من عندك
واحنا حطينا هدم　　　أبوك وعمك

وتتحدث أغنية أخرى فلسطينية عن البيع والشراء وهى تمدح العروسة :

يا سعدى طيرك دهب　　　ما دقها صايغ
يا سعد اللى اشترى　　　ويعوّض على البايع

وتؤكد أغنية مصرية معنى الشراء أيضاً :

ادوا لابوها قدّ ما رباها
روح يا عم ما انت قد شراها

وأخرى سورية تؤكد المعنى بصورة أخرى :

أصابعك طوال والحنة عليهم عال
يا أخت فلان يا اللى تسوى خزاين مال
يا عروس ....
واللى معو مال مثلك مش أكتر
واللى ما معو مال ع شوفتك يتحسر

وأخرى سورية، أيضاً، تربط بين مفاتن العروسة وقيمتها :

شعرك طويل أحب النوم فى ظله
أحلف يمين الشتا والصيف ما حله

راح ابـوكـــى للبـــاشا وبيّــن لـــــه

شَعْرَه من البيض تسوى عسكرك كله

وثالثـة سورية أيضـاً تهيب بالعريس:

ع الهادى الهادى على حمـام الـوادى

واصطادها يا عريس إن كنت صيـادى

ج- فى الأغانى التى ترددها السـيدات، خاصـة المُسنّات فى المناسبات المرتبطة بممارساتهن الداخلية:

وفى هذه الأغانى تظهر المرأة بوصفها دوراً، فهى أم أو أخت أو بنت أو زوجة لرجل. وتتجسد أوصافها وصورها منسوبة إلى هذا الرجل، وتأخذ مكانتها ودورها باعتبار وظيفتها بالنسبة لهـذا الرجل. ويبـدأ تصـوير هذه العـلاقـة / الدور منذ أغـانى الطفولة. وها هى أغنية مصرية تصور هذه العلاقة:

تستاهلى جايبه الولد	**بندقى تدقه حلق**
تستاهلـى أم الغــلام	**بندقى تـدقه زمام**

وأخرى فلسطينية تقال بمناسبة الختان:

طهــره يـا مطهــر	**ونـاولـــه لامـــه**
يا دمعته ها الغالية	**سقطت على كمه**

ولكن، من اللافت أن هذه العلاقة / الدور تبـرز بشكل جلى فى البكائيـات. ويبـدو أن مـا يدفع بهـا على السطح انتـقـال الباكية إلى تجربتها وآلامها الشخصية، كما تقول إحداهن:

وابكى لكم وابكى لروحى

واكتر بكاى لجروحى

وقد سمعنا من قبل باكية فلسطينية تبكى زوجها، وأخرى أردنية تبكى كبير الأسرة، أما هذه المرأة المصرية فهى تبكى ابنها:

كانت لى عوينة تورينى الدنيا
راحت العوينة صبحت أنا عميه
قعدوا الحريم قعدت بينيهم
معاهم ولاد يتعجبنوا بيهم

ثم تبكى أباها:

إن مال علىّ الجمع أقول له إيه؟
لو كان ابويا حاضر كان يرد عليه
إن مالى علىّ الجمع وقام له راس
لو كان ابويا حاضر كان يقول له حاس

ثم تبكى الأخ:

أخته تقول ايش العمل فينا
سدوا المنامة على سبع حامينا
أخته تقول ايش العمل معنا
سدوا المنامة على سبع ينفعنا

هذا فيما يتعلق بالملامح العامة للصوت الأول الذى يهيمن على معظم الأغانى الشعبية النسوية. وإن كان هناك -بالطبع- المزيد من التنويعات والتفصيلات، غير أن السمة الجامعة فى

هذه الأغانى الشعبية النسوية التى يغلب عليها هيمنة الصوت الجمعى المشترك هى تجسّد المرأة باعتبارها "علامة" وليست شخصا، كائناً بشرياً متعيناً ذات ..... إنها علامة على علاقة بين أطراف من الرجال، ولذلك لا تُعطى اسماً يدل على العلمية يحدد هويتها المفردة المتفردة. وهى وإن أصبحت علامة مشبعة بقيم الشرف وغدت موئلاً للعرض بالنسبة لرجال مجتمعها، إلا أن تمام الحفاظ على هذه العلامة وصونها يتحصل بحجبها وتغليفها وإبعادها وإسقاط علميتها من الحضور.

الصوت المباين

إذا كان الصوت الأول يقدم الصورة الأصولية للقيم والتصورات والمواضعات التقليدية التى تعمل الأغانى الشعبية النسوية على بثها وتعزيز وجودها، وإبراز مقولات هذا الصوت على أنها هى صوت المرأة ذاتها، فمن الواضح أن القوى المحافظة فى المجتمع الشعبى تعمل على تثبيت هذا الحال وتدعيمه بدعاوى دينية وغير دينية، لكى يستمر إعادة إنتاجه على المنوال نفسه. والتغييرات التى تسمح بها هذه القوى هى تغييرات هامشية لا تمس جوهر الصورة ولا تتيح لها نقلة نوعية بحال من الأحوال. ذلك أن استمرار إنتاج هذه القيم والتصورات والمواضعات هو قاعدة عملها، والأرضية التى تنطلق منها، والتربة المهيئة لاستزراع تصوراتها وتوجهاتها هى.

غيـر أن الواقع المعـيش، ومـا تنهض به المرأة فى المجتـمع الشعبى، يفرضان تغيرات فى شروط حياة المرأة. وحضور المرأة فى مجريات الحياة اليومية، بل وحركتها الجسدية المباشرة فى الشارع والحقل والمصنع، أمور يصعب حجبها والتغطية عليها. كما أن إسهام المرأة فى العملية الإنتاجية، داخل البيت وخارجه، إسهام مفصلى فى حياة الأسرة والمجتمع على الأقل بالنسبة للشرائح الكادحة، والفئات التى طالتها آثار التغير الاجتماعى- الثقافى الحديث.

لهذا لا نفاجأ بوجود صوت ثان تعبر عنه الأغانى الشعبية النسوية، وإن كان تعبيراً خافتاً بما لا يقاس مع هيمنة الصوت الأول، سواء من حيث الكم أو من حيث المجالات الغنائية التى يظهر فيها، كما يتخذ فى كثير من الحالات حيلاً ووسائل أسلوبية كأدوات للتعبير عن المكنون والمضمر، من دون أن يتصادم صداماً مواجهاً للصوت الأول. فهو يعرف أنه صوت مغاير يريد أن ينفذ ليكون له حضوره فى مواجهة بنية تقليدية متسيدة. ومن ثم، فإن أغانى المرأة التى يتجلّى فيها هذا الصوت الثانى المخالف للصوت الأول تُعبِّر عن مستوى من مستويات الوعى المخالف للوعى السائد فى المجتمع الشعبى حيث يبدى عدم قناعته بالأوضاع القائمة، أو على الأقل ينتقدها كأنه يمهد لصياغة علاقات جديدة بديلة تتخلى فيها المرأة عن شرطها الحالى وعن وضعها كعلامة، لتصبح إنسانة كاملة الأهلية والاعتبار تملك

حق ممارسة حياتها المستقلة والقيام بخياراتها الحرة.

ويتبدى هذا الصوت الثانى المباين للصوت المهيمن فى عدد من المجالات والأغراض التى تُعبّر عنها الأغنية الشعبية النسوية التى سنحاول أن نجملها فى المحاور التالية:

أ- تفضيل البنت

تلجأ الأغانى التى تتناول هذا الموضوع إلى معارضة أغانى الصوت السائد، وتنقض مقولاتها بالنسبة لتفضيل الولد / الذكر على البنت.

وها هى أم مصرية تغنى لوليدها معكوس ما يغنى له فى الأغانى السائدة:

لما قالوا دا غلام   قلت: يا ليلة ضلام
أكبّره واربّيه   وياخدوه منى النسوان

بينما تغنى الأخرى لابنتها وهى ترقصها:

لما قالوا دى بنية
قلت: يا ليلة هنية
تكنس لى وتفرش لى
وتملا لى البيت ميه

بينما تقارن الأم الفلسطينية بين البنت والولد:

أم البنات تمشى وتبات   وين الصايغ يا مسعدات
أم البنين تمشى وتميل   وين الحبس يا مظلومين
البنات اللقايا   يا ذهب على الوقايا

والولد عرصه حرامى   كل يوم لاهلـه شكـايا

وها هى أم سورية تهلل لابنتها التى وضعت بنتا :

أوها الصبيان فضلتنا   أوهـا والبنــات شهوتنـــا

أوها لك الحمد يا ربى   أوها يا للى خلصت محبتنا

أوها يليق لك يا داية   أوها قفه ملانــة انجـــاص

أوها وما فرحتنا بالبنت والصبى أوهـا إلا فرحتنـا بالخلاص

بينما تغنى أم ليبية لابنتها العروسة :

أحضر يا زين وكدس   على فلانة بنت فلان

الحشومـة الخدومـة   حطبتلــى وغسلتلى

ومشطتنى وقادرتنى ما وجعتنى

ب- إعلان الفتاة عن رغبتها فى الاختيار

حيث تعلن الفتاة احتجاجها على فرض زيجة معينة عليها ، أو ما يشبه ذلك من صور الرفض للمفروض ، وإعلان نزوعها لاختيار ما تفضله . وها هى فتاة تعلن فى أغنية من أغانى العرس الفلسطينية :

ع اليوم يا رفيقـة   لو الشور بايدينـا

كان قضينا العمر   فـى دار أبونــــا

بينما تغنى فتاة عراقية عاتبة على أمها :

البنـت تقـول لامهـا   يما أريــد لى شاب

جرح كليبى جـرح   من وقفتو ع البـاب

والبنت تقول لامها   يمـــا ظلمتينـــى

أول خطيب اللى جـا **ليش ما عطيتيني**

تانى خطيب اللى جـا **دينـو على دينى**

وثالث خطيب اللى جا **يـا نـور عينـى**

أما هذه الأغنية المصرية فتحمل مطالبة بالزواج :

يـا عمتـى يـا عمتـى **قولى لابويـا كلمـة**

دا احنا بنات يا عمتى **مـش قمح يخزنـا**

يـا عمتـى يـا عمتـى **قولى لابويـا كـلام**

داحنا بنـات يا عمتى **مش قمح فى الاجران**

وتتـعـجل عـروس فى أغنيـة أردنيـة إنهـاء إجـراءات الزواج والخروج من أسر عائلتها :

يـا ليلـة الحنـا متـى تكملـى

وأشلح ثويب أمى وابوى واخوتى

ولكن أغنيـة مصرية لا تتحدث عن الزواج وإنما تعلن تمردها إظهاراً لاستقلال البنت :

ولزحلق المنديل بالعند فيك يا با ابراهيم

ولزحلق الطرحة واقف على رمش عينك

وابـدر البرسيـم بالعند فيـك يابا ابراهيم

وابدر القمحة بالعند فيك يابـا ابراهيم

أما هذه الزوجـة الريفيـة العراقيـة ، فتعبـر عن غـضبـها من امتناع زوجها عن تناول طعامه الذى أعدّته له ، خاصة أنها لم تتزوجه زواجاً مفروضاً :

لو تاكل خريطاك	**لو كوم اسّمك**
لانى فصل موتاك	**لانى بنت عمك**

ج-إعلان الفتاة عن رغبتها فى أوضاع مغايرة:

حيث تبدي الفتاة رفضها للحياة الريفية المحدودة وعلاقاتها التقليدية، وتعلن عن رغبتها فى علاقات وشروط أفضل.

وكثيراً ما يتردد فى أغانى الأعراس المصرية المقارنة بين المهن المختلفة التى يمكن أن يزاولها العريس، كما تجرى المفاضلة بين العريس المقيم بالبندر وزميله فى القرية. وها هى أغنية تكاد تكون نمطاً، حيث يوجد على منوالها عشرات من الأغانى ومئات من التنويعات:

حالى يا مالى	**على الفلاح**
الفلاح ليلة خدنى	**فى الزريبة نيّمنى**
وفى نص الليل قومنى	**شورتك سودة المحرات راح**
حالى يا مالى على الفلاح	**البندرى ليلة خدنى**
ع السرير نيمّنى	**قال لى: مالك زعلانة؟**
قلت: انكسرت شمامه	**قال لى: سيبيها وكُلى تفاح**

وفى أغنية عرس مصرية أخرى، سنجد صورة مختلفة لإعلان الفتاة من رغبتها فى الاستقلال بأسرتها النووية، بعيدا عن سلطة العائلة الممتدة:

بردان أنا يا قرنفلة غطينى
والله ما اغطيك ولا أقرب جارك

حقاش تبيع امك وأبوك وأخوالك

وتكسر السلم على جيرانك

وأنا البس الكشمير واقف قدامك

وفى أغنية أخرى، نجد الفتاة ترسم صورة للحياة المرفهة التى تود أن تنتقل إليها مع عريسها، ومن ثم تمضى فى تفضيلاتها:

عُزّالى جايين يلوموني يا حسن

ما هنتش عليهم يفوتوني يا حسن

بالشبكة الحرير وصادوني يا حسن

فستان ابو نص كم ولبسّوني يا حسن

الجزمة أم كعب ولبسّوني يا حسن

فى الكرسى القطيفة وقعّدوني يا حسن

عربية أحمد باشا وركبوني يا حسن

د-اللجوء إلى الدعابة والسخرية والهجاء:

وكلها وسائل تلجأ إليها الأغنية، خاصة أنها بصدد كسر التقاليد المرعية.

وها هى أغنية تعلن فيها البنات عن أنفسهن طالبات الزواج:

احنا بنات كفر الدوار

لا نحب الضحك ولا الهزار

واللى عايزنا يجينا الدار

أما الأغنية التالية فهى تفرض شروطاً، ولكنها تداعب بإغراء مقابل:

ادلع يا رشيدى على وش الميه

سيب رجلى وامسك إيدى

يا برتقان يا بو سُرّة

حلفت ما اخدك على ضُرّة

صابونى فيك وانا حُرّة

أما الأغنية الأخرى فهى على لسان زوجة ذات ضرة بالفعل، ولكنها تتوعد بأنها لن تنهزم أمامها مهما كانت الوسائل:

جوزى أجوز يا بنات

على عينى يا ضرتى

والكحل صنعتى

والله ان ضربنى بصباعه

لمسك واتبت في بتاعه

ولا أفوت ليلة من جمعتى

وها هى زوجة أخرى توجه حملتها نحو حماتها، منذ البداية، حتى وهى لا تزال عروسة:

يا أم العريس يا شوشة الحداية

قاعدة ورايا بحسبك مقلاية

يا ام العريس يا علبة الطحينية

قاعدة ورايا بحسبك جنية

يا ام العريس يا علبة الكبريتة

قاعدة ورايا بحسبك عفريتة

والحاصل، أن هذا النمط من الأغانى يوغل إلى مناطق أبعد مما أوردناه فى هذه المشاهد؛ إذ تُمعن الأغانى فى السخرية وقلب المواقف، وفى الإقذاع والإفحاش بالقول الصريح أو عن طريق التورية والتلميح واللعب بالألفاظ، ويستغلّ هذا النمط من الأغانى المناسبات الاحتفالية (ذات الطابع الكرنفالى) التى تسمح بالخروج على القواعد والأعراف المرعية، بل والتى قد تتطلب هى نفسها هذا الخروج بقصد التنفيس على الأقل. كما يستفيد هذا النمط من الأغانى النسوية وجود بعض الألفاظ والتراكيب تتداولها العامية المحلية، وكذلك بعض مظاهر السلوك والإشارات التى تجيزها الأعراف المحلية. وإن كانت تُعد معيبة أو خارجة بمعايير الثقافة السائدة أو بمقاييس الطبقة الوسطى المدينية.

هـ- إحلال أغانى الراديو والكاسيت:

وأحد صور رفض الأغانى التى يهيمن عليها الصوت السائد، بما تمثله وتُعبّر عنه، اللجوء إلى التوقف عن تداول تلك الأغانى واستعارة الأغانى الدارجة التى كان يذيعها الراديو، ثم ما أصبحت تشيعه أجهزة التليفزيون وشرائط الكاسيت. وقد يتم استعارة بعض هذه الأغانى المذاعة بتمامها، أو تتم عملية تعديل وتكييف لبعضها ليتوافق مع الأغراض والأذواق والتلوينات المحلية. ولكنها- فى كل حال- أخذت تُزيح جانباً من مأثور الأغانى الشعبية، وتحل محله.

الحكاية - البيان
تأسيس شكل أدبى حكائى
وتكوين ألف ليلة وليلة×

فرادة المدخل القصصي:

في الليلة السادسة والخمسين بعد المائة السابعة من (ألف ليلة وليلة)، تنتهى حكاية بدر باسم بن الملك شهرمان والجوهرة بنت الملك السمندل لتبدأ حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. غير أن حكاية سيف الملوك تسلك فى بدايتها مسلكاً غير معتاد بين نظيراتها من حكايات (الليالى) ذلك أنها لا تبدأ بالاستهلال المألوف الذى يقود مباشرة إلى عالم الحكاية، كما فعلت - مثلاً - الحكاية السابقة "حكاية بدر باسم"، وبدأت بالاستهلال المعتاد: "ومما يحكى - أيضاً - أيها الملك السعيد، أنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، فى أرض العجم، ملك يقال له شهرمان....."، وإنما بدأت حكاية سيف الملوك بمدخل طويل، يمتد من الليلة ٧٥٦ إلى ٧٥٨ ،حتى

× فصول، مجلة النقد الأدبى، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٤

نلتقى الاستهلال النمطى المعهود الذى يُفضى مباشرة إلى أحداث حكاية سيف الملوك وشخوصها : "ومضمون هذه القصة، إنه كان فى قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان، فى مصر، ملك يُسمى عاصم بن صفوان" (والد سيف الملوك، بطل الحكاية).

والمدخل نفسه يبدأ بالاستهلال المعهود :

"ومما يحكى - أيها الملك السعيد - أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك العجم، اسمه محمد بن سبائك، وكان يحكم على بلاد خراسان.." .

ولكن ما إن يتقدم القارئ مع مجريات السرد حتى يكتشف أنه يتابع شكلاً من القصّ، وأن هذا القص يحكى قصة السعى بحثاً عن وجود حكاية سيف الملوك ويتابع الوقائع التى جرت إلى أن تمّ الحصول على نسخة مدوّنة منها. **إنها حكاية عن الحكاية**، إذن. غير أن حكاية المدخل، وإن كان مدارها هو الحصول على نسخة مدوّنة من حكاية سيف الملوك، لا تمتد شخوصها وأحداثها إلى حكاية سيف الملوك نفسها؛ إذ إنه بتمام اكتناز نسخة مدوّنة من حكاية سيف الملوك تنغلق دائرة المدخل. وبهذا، تأخذ حكاية المدخل شكل وحدة قصصية مستقلة، أو بالأحرى تكويناً قصصياً متمايزاً عن السرد الذى يليه.

ولعل هذا ما يفسر لجوء السرد الليلى، ليستأنف قص

حكاية سيف الملوك نفسها، إلى البدء باستهلال جديد من النمط المعهود : "ومضمون هذه القصة، إنه كان فى قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان، فى مصر، ملك يسمى عاصم بن صفوان" (والد سيف الملوك ، بطل الحكاية) [1]

بيد أن هذا المدخل القصصى، الذى افتتحت به حكاية سيف الملوك سردها، لا يسترعى انتباه القارئ نتيجة للمظاهر السابق ذكرها وحسب، بل إن مادة موضوعه القصصى تدعو القارئ إلى التريث إزاءه أيضاً.

فحكاية المدخل **قص عن القص**؛ حيث "**الحكاية**" **هى "موضوع الرغبة" ومثار الشعور" بالافتقاد أو النقص"** الذى يحرك مجريات القص لتعويض هذا النقص، ويدفع الأحداث إلى أن يتم إشباع الرغبة بعد تمام الحصول على نسخة مدونة من الحكاية.

ومن ثم، فإن رحلة البحث عن الحكاية والوقائع التى تجرى أثناءها تعتمد على مشاهد وممارسات مأخوذة من عالم القص وتناقل الحكايات، كما شاء أن يصوّره رواة حكايات الليالى ومدوّنوها. وبهذا التناول للمادة، يكون المدخل هو الأثر الوحيد فى حكايات الليالى الذى توفَّر على هذه المادة واتخذ منها لبنات بنائه القصصى.

أما القارئ الدارس، فإن مظهراً جديداً لهذا المدخل سيسترعى انتباهه إلى فرادة هذا المدخل. ذلك أن حكاية

المدخل، وهى تتابع سرد وقائعها، تدفع إلى مقدمة الصورة القصصية المرسومة **تمثيلاً قصصيًا لوعى كتاب الليالى بنفسه بوصفه مجموعاً من الحكايات، وتبرز شهادة من قصّاصى الليالى ومدونيها عن مروياتهم.** وبذا تجاوز المدخل مجرد كونه مقدمة لحكاية سيف الملوك لكى يصبح بيانًا عن الحكايات ومكانتها؛ الأمر الذى يدعو إلى إعادة فحص طبيعة هذا المدخل ووظائفه، ويثير التساؤل حول إمكان أن يكون **تحقيقًا لشكل قصصى كان بسبيله للتكوُّن**، شكل قصصى يمكن أن نسميه **"الحكاية - البيان"**.

ولأسباب ومبررات متعددة، مرّ هذا الزمن الطويل منذ أن ساد الحديث عن التراث العربى وفرزه، ومنذ أن أخذ الاهتمام بـ ألف ليلة وليلة سمت الدرس المحقق، ومع هذا لم يتم الالتفات المدقق إلى هذا المدخل القصصى وخصائصه النوعية التى تجعل منه حكاية بياناً. وحتى عندما ظهرت على الساحة الأدبية والنقدية الدعوة المتصاعدة إلى العودة إلى الأشكال العربية الأصيلة فى القص، وجرى التنويه بخصوصياتها، لم تقد هذه الدعوة إلى إدراج هذا المدخل القصصى بين تلك الأشكال، أو طرحه على أنه وسيلة فنية. والحاصل، أن هذا المدخل قبع فى كتاب الليالى لا يرد ذكره، إلا من حين إلى حين فى بعض "الدراسات الليلية"، بإشارات تستخدم جانبًا مما ورد به من مادة كشواهد على أحوال رواية الحكايات أو أوضاع القُصّاص.

وتبقى الإشارة الأم لكل هذه الإشارات هي ما كتبته أستاذتنا **سهير القلماوى** فى دراستها الجامعة على كتاب "ألف ليلة وليلة"(٢)

تعليل القلماوى لوجود المدخل:

لقد استرعى وجود هذا المدخل القصصى انتباه سهير القلماوى، وأشارت إليه فى موضعين من كتابها، باعتباره مقدمة لحكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. وهى - فى الموضع الأول - تذكر هذه المقدمة عند حديثها عن تأليف كتاب ألف ليلة وليلة منوهة بأن هذه المقدمة: "ترسم لنا صورة حلقة القاص الوحيدة فى "الليالى". فضلاً عن أنها تؤيد "فكرة وجود النص المكتوب لقصص الليالى منذ إنشائها الأول".

وفى الموضع الثانى، تعود سهير القلماوى إلى الإشارة إلى هذه المقدمة عند حديثها عن نمو قصص الليالى وطرق تكثيرها، مبينة أن إحدى وسائل هذا النمو كانت تأليف قصص جديدة على نسق ما فى كتاب الليالى نفسه من قصص. واعتبرت سهير القلماوى قصة سيف الملوك مثالاً على هذا الطراز من القصص المقلد: "وهذا النوع لا يكاد يكون قصة فى واقع الأمر. هو قصاصات من قصص أخرى جمعت إلى جانب بعضها البعض ثم أطلق عليها اسم جديد". ورتبت سهير القلماوى على رأيها هذا فى قصة سيف الملوك رأيها في المقدمة. فقد أحس قاص قصة سيف الملوك "قلة جهده أو سذاجته فى تأليفها ففخم

أمرها فى المقدمة، وأمدنا بمعلومات مهمة عن تدوين القصص، وعن صبغته المصرية الغالبة عليه، مما لم يكن ليعنى بأمره لولا أن أراد أن يمتدح قصته مدحًا ما فوقه من مزيد".

ولنترك - إلى حين - الوقوف عند ما ارتأته سهير القلماوى فى تكوين قصة سيف الملوك، وهو ما يمكن أن نتفهمه إذا وضعنا فى اعتبارنا **حدود الموقف النقدى** الذى تبنته سهير القلماوى، وعدد من جيلها الرائد، ذلك الموقف الذى كان يصدر عن اتجاه إلى **"وضعنة التراث"** أو مُقاربته وفق النظرة الوضعية، وهو الموقف الذى أدى إلى نتائج واستبصارات مؤسسة كان من الممكن الانطلاق منها وتنميتها، ولكن تداخل معها والتبس بها مجموعة من المسلمات والمعايير المعوقة. ولعل أبرز ما يهمنا منها الآن بالنسبة إلى العمل القصصى هو معيار "الوحدة الموضوعية"؛ الذى طُبقَ آخذاً معنى الوحدة المنطقية القائمة على العلّية الصُوريّة.

أما إذا وقفنا عند ما ارتأته بخصوص المدخل القصصى الذى تفتتح به حكاية سيف الملوك، سنجد أن رأيها يمكن جمعه فى حُكْمين:

١ - أن هذا المدخل هو مقدمة أضافها القصّاص إلى حكاية سيف الملوك لمجرد التعظيم من شأنها.

ب - أن هذا المدخل هو الوحيد بين نصوص الليالى الذى يرسم صورة وصفية لحلقة القاص. ومن ثم فهو يمدنا بمعلومات

عن أوضاع القص من جهة، وعن النشأة المكتوبة لحكايات الليالي من جهة أخرى.

وإذا كانت دراسة سهير القلماوي، بتوقيتها المبكر، وبطبيعتها الاستكشافية المستعرضة لكتاب الليالي، تجعلنا نتفهم السياق الذى أصدرت فيه هذه الأحكام، فإن إنجازها نفسه يحفزنا إلى مواصلة العمل واكتشاف الآفاق التى يمكن أن تمتد إليها، ولتكن البداية هي مناقشة هذه الأحكام نفسها للتحقق من مدى حجّتها فى الكشف عن طبيعة هذا المدخل ودوره القصصي.

لنبدأ بالإجابة عن السؤال الأوّل : هل هذا المدخل مجرد مقدمة أضافها القاص إلى حكاية سيف الملوك ليُعظّم من شأنها ؟

أما بخصوص تعظيم المدخل لحكاية سيف الملوك فهذا حادث بالفعل، ونبرة التفخيم للحكاية تظل ترن فى مسامعنا طوال سرد المدخل. **ولكن، هل أمر المدخل قاصر على مجرد التفخيم والتعظيم لحكاية سيف الملوك؟** لو كان الأمر أمر تفخيم وتعظيم فقط، لكان حسب القاص اللجوء إلى الصفات المُطلقة والعبارات الجاهزة، على النحو الذي تكرر فى حكايات الليالى الأخرى. فهناك من العبارات ما وصفت معه الحكاية بأنها "حكاية عجيبة تحيّر الفكر"، أو تصف ما حدث فيها بأنه "أعجب وأغرب وأطرب". وهناك منها ما بدأ به راوى قصته منّوها :"إن لى حديثًا عجيباً"، وأشهرها ما افتتح به الصعلوك

الثانى "حكاية الحمّال مع البنات : "أنا ما ولدت أعوراً، وإنما لى حكاية عجيبة، لو كُتبت بالإبر على آماق البصر، لكانت عبرة لمن اعتبر" . كما كان لدى القاص ما هو متواتر فى حكايات الليالى من تفخيم شأن الحكاية بأن يأمر الملك بتدوينها وإيداعها خزائن المملكة، وهو ما أمر به ملك حكاية هذا المدخل نفسه.

إذن، لا يكفى تعليل السبب فى وجود هذا المدخل على النحو الذى هو عليه، ولا تفسير الحكم بأنه ليس إلا مقدمة مُضافة، بالقول بأن القصد منه مجرد تفخيم القصّة الموالية وتعظيم شأنها. وعلينا أن نبحث عن سبب آخر أكثر فعالية وأكثر تماسكًا من الناحية المنهجية. ولن يتأتّى هذا إلا إذا انتقلنا منهجيًا بمقاربة للنص تعاينه من الداخل، وتتحرى شبكة علائقه القصصية، وتستبين كيفية اشتغاله فى السياق القصصى الذى هو جزء منه.

ولقد رأينا قاص الليالى يترك الصيغ والعبارات الجاهزة فى تفخيم الحكايات، ويلجأ إلى إنشاء مدخل ذى حكاية قصصية، كما أن هذا المدخل يفضى إلى قصة سيف الملوك. والمدخل وقصته يندرجان داخل مجموع قصصى أشمل هو كتاب حكايات ألف ليلة وليلة. بل إن هذا المدخل يكاد يتوسط عدديًا مجموع الليالى، حيث تقع روايته فى الغالب فى الليالى ٧٥٦-٧٥٨ من بين الليالى الألف وواحدة. وكل هذا يؤدى إلى أن

المقاربة اللازمة لهذا المدخل عليها أن تنطلق من كونه إنشاء قصصيًا لتعاين كيفية اشتغاله داخل شبكة علائقه القصصية فى إطار حكايات الليالى.

هيكل المدخل القصصى:

والخطوة الأولى للاقتراب من هذا المدخل هي التعرف على قصته واستعراض مجرياتها. وأعتذر مقدماً عن الإطالة فى العرض، فالإطالة هنا لها ضرورتها. فليس المطلوب - فى سياق هذه المقاربة - أن نتعرف المعالم المورفولوجية للحكاية فقط، وإنما تفاصيل الصورة والتمثيلات التى رسمتها الحكاية، بل عباراتها مطلب أيضًا.

تفتتح الحكاية بالاستهلال المعهود، الذى يردُّنا إلى الإطار الشامل لحكايات الليالى، عندما تستأنف شهرزاد قَصَّها - بعد أن انتهت الحكاية السابقة - بحيث تندرج الحكاية التى ستشرع فى قصّها ضمن تيار قصّها المستمر وتنضم إلى مجراه. وفى الوقت نفسه، ينقلنا الاستهلال إلى عالم الحكاية ويعرفنا بأولى شخصياتها :

"ومما يحكى - أيها الملك السعيد - أنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك العجم، اسمه محمد بن سبائك، وكان يحكم على بلاد خراسان".

وهذا الملك له سماته العامة، المشتركة مع غير قليل من الملوك، حيث كان يغزو بلاد الكفار فى كل عام، وكان عادلاً

شجاعاً كريماً.

أما صفته المخصوصة فهى أنه :

"كـان يحب **المنادمـات والروايات والأشـعـار والأخـبـار والحكايات والأسـمـار وسـيـر المتـقـدمين.** وكـان كل من يحـفظ **حكاية غريبة** ويحكيها له يُنعم عليه".

ومع تقـدم السـرد، نجـد أن هذه الصـفـة المخصـوصـة للـملك تصبح هى منبع خـصـوصـيـة الحكاية ومـصـدر فـيض الحـركـة القـصـصـيـة فـيـهـا. ذلك أن حب الملك للحكايات، وعطاياه السخية فى مقابلها، شاعت أخبارهما فى جميع البلدان. ومن ثم، صار مـقـصـداً لكل من لـديه حكاية. الحال الذى كـان يهـدد خزانة المملكة بالإفناء. وهذا ما حـدا بالوزير لإظهـار مخـالفتـه للملك معـترضـاً على تبديده المال فى مقـابـل محض حكايات. غيـر أن الملك أراد أن يُثبت للوزير أن **الحكايات جديرة بما يُبذل فى مقـابل الحصـول عليهـا**؛ إذ إنه يستـدعى تاجـراً ثقة محبـاً للحكايات مثله يدعى حسن، ويكلفه بأن يعمل كل جهده لكى يأتيه بحكاية مليحة وحديث غريب لم يكن قد سمع مثله من قبل، ويُمنّيه بالوزارة والعطايا العظيمة إن أعجبه الحديث، كما يهـدده بمصـادرة أمـلاكـه وطرده من البـلاد إن لـم يأته بطلبـه. ويطلب التاجر حسن مهلة مدة سنة، ويوافق الملك.

وتنفـيـذاً لما كلفه به الملك يختـار التـاجـر حسن خـمـسـةً من مماليكه كلهم **يكتـبـون ويقـرءون**، وهم فـضـلاء عـقـلاء أدباء

ويعطى كل واحد منهم خمسة آلاف دينار ويوجهه إلى إقليم، ويحثهم على **"أن يستقصوا على العلماء والفضلاء، وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة"** بحثًا عن "قصة سيف الملوك"، ومن وجدها منهم عليه أن يرغِّب صاحبها فى ثمنها: "ومهما طلب من الذهب والفضة فأعطوه إياه"، كما يعد التاجر حسن مماليكه أن من يأتيه منهم بالقصة سيعطيه الخلع السنية والنعم الوفية، ولن يكون عنده أعز منه.

ويرجع أربعة من المماليك بعد أن فتشوا فى أقاليم متباعدة، تتوزع بين بلاد العجم والصين والهند وبلاد المغرب، ولكنهم لم يجدوا شيئًا. أما المملوك الخامس، الذى توجه إلى **بلاد الشام ومصر**، فقد أقام فى **دمشق** "أياما، وهو يسأل عن حاجة سيده، فلم يجبه أحد" وبعد أن يئس وعزم على الرحيل، يصادف شاباً يهرول متعجلاً، ولما يسأله عن السبب يجيب الشاب:

"هنا شيخ فاضل، كل يوم، يجلس على كرسى فى مثل هذا الوقت، ويحّدث حكايات وأخباراً وأسماراً ملاحاً لم يسمع أحد مثلها، وأنا أجرى حتى أجد لى موضعاً قريباً منه. وأخاف أنى لا أحصل على موضع من كثرة الخلق".

فما كان من المملوك إلا أن صحب الشاب: "وأسرع فى السير معه، حتى وصل إلى الموضع الذى يحدث فيه الشيخ بين الناس. فرأى ذلك الشيخ صبيح الوجه وهو جالس على كرسى يحدث الناس. فجلس قريبًا منه، وأصغى ليسمع حديثه. فلما

جاء وقت غروب الشمس، فرغ الشيخ من الحديث، وسمع الناس ما تحدث به وانفضوا من حوله".

عندئذ، يقترب المملوك الخامس من الشيخ ويتودد إليه، ثم يسأله: "**هل عندك قصة سمر سيف الملوك وبديعة الجمال؟**" فيجيب الشيخ مندهشًا: من الذى أخبرك بذلك؟ فيطمئنه المملوك أنه لم يعرف القصة بعد، وإنما جاء من بلاده بحثاً عنها، وأنه مستعد أن يبذل فى مقابل الحصول عليها ما يرضى القصاص. ويتمنع القصاص: "ولكن هذا سمر لا يتحدث به أحد على قارعة الطريق، ولا أعطى هذه القصة لكل واحد".

ويلحف المملوك فى رجائه إلى أن يوافق القصاص مشترطًا: "إن كنت تريد هذه القصة فأعطنى مائة دينار وأنا أعطيك إياها، ولكن بخمسة شروط"، فيعده المملوك بالمائة دينار، وعشرة جعالة فوقها، مع الالتزام بالشروط التى يحددها القصاص. ويتفقان على موعد للتسليم:

فأخذها منه الشيخ، وقام ودخل داره، وأدخل المملوك وأجلسه فى مكان **وقدم له دواة وقلما وقرطاسًا، وقدم له كتابًا**، وقال له: اكتب الذى أنت طالبه من هذا الكتاب من قصة سمر سيف الملوك. فجلس المملوك يكتب هذه القصة إلى أن فرغ من كتابتها. ثم **قرأها على الشيخ وصحّحها**. وبعد ذلك قال له الشيخ: اعلم يا ولدى أن أول شرط أنك **لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق، ولا عند النساء والجوارى، ولا عند العبيد**

والسفهاء، ولا عند الصبيان، وإنما تقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المُفسّرين وغيرهم. فقبل المملوك الشروط وقبّل يدى الشيخ وودّعه وخرج من عنده".

ولما حصل المملوك على نسخة مُدوّنة من القصة أسرع عائداً إلى بلاده، "وأعطى سيده الكتاب الذى فيه قصة سيف الملوك وبديعة الجمال"، فكافأه سيده بسخاء كما وعد، "ثم إن التاجر **أخذ القصة وكتبها بخطه مفسرة**، وطلع إلى الملك، وقال له: أيها الملك السعيد، إنى جئت بسمر وحكايات مليحة نادرة، لم يسمع مثلها أحد قط".

وفى الحال، أمر الملك باجتماع موسع يحضره "كل أمير عاقل، وكل عالم فاضل، وكل أديب وشاعر ولبيب. وجلس التاجر حسن وقرأ هذه السيرة". وبعد أن استمع الحاضرون إلى القراءة، واستحسنوا القصة وتعجبوا منها، نثروا الذهب والفضة والجواهر على التاجر حسن. أما الملك فقد خلع عليه وأقطعه مدينة، وجعله من أكابر وزرائه، وأجلسه على يمينه، "ثم **أمر الكُتّاب أن يكتبوا هذه القصة بالذهب**، ويجعلوها فى خزائنه الخاصة، وصار الملك كلما ضاق صدره يحضر التاجر حسن ليقرأها عليه".

فى ضوء هذا الاستعراض للهيكل القصصى لحكاية المدخل، يكون قد تأكد لدينا أن المدخل قد تجاوز كونه استهلالاً تفخيمياً لحكاية سيف الملوك، ويكون قد وضح - أيضًا - أنه

قد اتخذ شكل **إنشاء قصصى متمايز يتجاوز كونه محض مقدمة لحكاية سيف الملوك**.

وللنظر الآن فى القول بأن هذا المدخل تزيّد ؛ حيث إن القاص "لم يكن ليعنى بأمره لولا أنه أراد أن يمتدح قصته مدحًا ما فوقه من مزيد" . وهذا النظر يتطلب منا التقدم خطوة أخرى لفحص علاقات هذا المدخل بالسياق القصصى الذى يتوسطه، وهو ما يمكن أن يكشف لنا حدود عمله فى هذا السياق، ووظائفه التى يؤديها، بل هويته النوعية التى اكتسبها نتيجة أدائه لدوره.

حكاية المدخل والسياق القصصى الليلى :

لقد لاحظنا عند بداية عرض حكاية المدخل أن الاستهلال يردنا إلى «القصة - الإطار» الشاملة لحكايات الليالى. وقد يكون هذا الارتداد إلى الإطار الشهرزادى ضرورة إجرائية : بما أن إحدى حكايات شهرزاد قد انتهت، وطالما أنه لم يكن قد مر من الليالى إلا ٧٥١ ليلة، كان على شهرزاد أن "تلضم" حكاية جديدة فى "عقد" حكاياتها. ولكن، بحكم آليات هذا "اللضم" نفسه، فإن مواصلة شهرزاد حكيها يؤدى إلى اندراج حكايتها الجديدة فى سلك منظومة الحكايات الليلية، عليها أن تتسق مع بقية الحكايات وتتناسق لكى تصبح واحدة من "حبّات" هذا "العقد" الليلى. ومن ثم تدخل هذه "الحبّة" الملضومة فى علاقة جدلية - تشكيلاً ووظيفة - مع الحبات المجاورة، ومع مجموع العقد.

وبالفعل، فإنّا إذا عاودنا النظر فى حكاية المدخل، منتبهين إلى "**الدالات**" (٣) التى تكوّن هيكل الحكاية، لوجدنا تراسلاً يتم الإلماح إليه بانتظام ما بين المدخل وحكاية الإطار الشهرزادى. فالملك محمد بن سبائك الذى كان يحكم بلاد خراسان **يتجاوب** مع الملك شهريار أحد ملوك بنى ساسان، ويتشابه الملكان فى سمتهما العامة؛ حيث كانا عادلين شجاعين كريمين. كما يتشابهان فى أنهما ما إن يحدث لهما "**النقص**" حتى ينقلبا إلى التعسف فى مطالبهما لسد هذا النقص، ولا يطامن من عسفهما إلا حب الحكايات الغريبة والاستماع إليها. ومن ثم يصبح الحصول على الحكايات الغريبة، وروايتها لهما، هما وسيلتا النجاة من هذا العسف ونيل رضاهما. ويقوم التاجر حسن مقام شهرزاد فى **الاجتهاد للحصول على الحكاية المليحة والحديث الغريب** الذى لم يسمع الملك بمثله من قبل، وإلا تعرض لمصادرة أملاكه وطرده من البلاد. فهو مهدد بالموت المعنوى إن لم يقص، كما كانت شهرزاد مهددة بالقتل الجسدى ما لم تقص. وهو ينال رضا الملك ومكافأته عندما أتاه بالحكاية الغريبة وقرأها له، بشارة بما سيحدث لشهرزاد عندما تتم حكاياتها وتحوز رضا شهريار.

وموضوعة "**الخلاص بالقص**" لا تربط حكاية المدخل بالقصة - الإطار الشهرزادية وحدها، بل هى تربطها أيضًا بالحكايات الليلية الأخرى. فموضوعة الخلاص بالقص تسرى فى معظم

حكايات الليالى، وقد أبرز البحث المعاصر فى الليالى هذه الموضوعة وتعمقها بما يغنى عن تكرار الحديث عنها[٤] . وما أود أن أضيفه هنا، هو التنويه إلى أن حكاية المدخل، مع أنها تتشارك مع حكايات الليالى الأخرى فى موضوعة الخلاص بالقص، فإنها توظفها توظيفًا متمايزًا يعطيها خصوصيتها وفرادتها . ولكن، لنؤجل الآن بيان هذا التوظيف المخصوص لموضوعة الخلاص بالقص، لنواصل **تبيُّن طبيعة العلاقات التى تتناسق بها مع حكايات الليالى**. ولنكمل الفحص بالنظر إلى **علاقتها بالحكايتين المجاورتين،** السابقة عليها والموالية لها.

الحكاية السابقة مباشرة لحكاية المدخل هى :"حكاية بدر باسم بن الملك شهرمان والجوهرة بنت الملك السمندل" . والحكاية التالية مباشرة، بل التى تلتحم بها لتكون مدخلاً لها، هى "حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال" . **والحكايتان تقتربان من نوع "الرومانس"**[٥] ، أو على الأقل **تمثلان لحظة تحول من نوع الحكاية المُغربة إلى نوع الرومانس**، أو، لكى لا نختلف الآن، هما من القصص الغرامى الخيالى الذى يقوم فيه المحب بمغامراته، ويشتبك فى صراعات، أثناء رحلة طويلة إلى أن يصل إلى محبوبته. وتتشابه الحكايتان فى غير قليل من مقوماتهما القصصية، كما تختلفان فى بعضها أيضًا.

ولكن ما يهم سياقنا من أمر هاتين الحكايتين **أنهما حكايتا تحرّ وبحث**، وأن محور كلتيهما هو **بحث البطل عن محبوبة** ،

ولكن هذه المحبوبة مجهولة الشكل والموطن، وإن عرف اسمها. لقد أحب بدر باسم الجوهرة لمجرد السماع عنها، كما أحب سيف الملوك بديعة الجمال لمجرد رؤية رسم منقوش لها. وقد دارت معظم وقائع بحث البطلين فى حيز جنّى يعج بالقدرات والتشكلات السحرية؛ أحدهما يسفل فى ممالك تحت سطح البحر، وثانيهما يعلو مع جن الخلاء الطيَّارة.

وحكاية المدخل، التى تقع بين الحكايتين، هى مثلهما حكاية تحرّ وبحث. بحث عن حكاية مليحة، مجهولة - أيضًا - شكلاً وموطنًا. ويدفع للبحث عنها ملك يعشق الحكايات، يحفز للتحرى عنها والرحلة فى سبيلها مهما كانت الصعوبات. ومن ثم، اتسق موقع المدخل بين الحكايتين المحيطتين. غير أن **حكاية المدخل، وهى تفيد من هذا الاتساق على مستوى المماثلة، كانت تعمل، أيضًا، على الإفادة من اختلافها عن الحكايتين على مستوى المقابلة.** فقد كانت الحكايتان المجاورتان تهوّمان فى حيزين مُغربين ذوى هول وخوارق، بينما التزمت حكاية المدخل بالعالم الأرضى المعيش، حيث ينبنى فعل التحرى والبحث على مألوف الطاقة البشرية والتحلى بالمثابرة والاستقصاء. وتحرص حكاية المدخل على إيراد تفصيلات ودقائق من ممارسات الحياة اليومية، كأنها تعمد إلى إبراز النقيض المقابل للخارق وغير الطبيعى، وهذا التباين الذى تبديه حكاية المدخل لا يرسم لوناً مناقضًا ذا أثر جمالى فقط، ولا

ينشئ تكويناً مقابلاً ذا أثر معنوى وحسب، وإنما يحدث - أيضًا - فرجة لتنفس القارئ والسامع من وطأة الحيزين المهولين المحيطين وإعادة الانتباه إلى أمور الواقع المعيش.

علاقة حكاية المدخل بالحكاية التالية:

ومع وجود هذه العلاقات المتراسلة التى أقامتها حكاية المدخل بينها وبين الحكايتين المجاورتين لها لكى تقر فى موقعها الوسطي بينهما، فإن علاقتها بالحكاية الموالية تظل لها الهيمنة. فحكاية المدخل ليست حكاية منفصلة تمام الانفصال، وإنما هى - بنائياً - وحدة قصصية من بناء أكبر يضمها إلى حكاية سيف الملوك. فلننظر - إذن - **كيف تضامّت حكاية المدخل مع "حكاية سيف الملوك"**.

قد أشرت منذ قليل إلى أن "حكاية سيف الملوك" من القصص الغرامى الخيالى، الذى يقوم فيه المحب بمغامرات، ويشتبك فى صراعات خارقة، إلى أن يصل إلى محبوبته، غير أن عشق سيف الملوك من نوع خاص؛ ذلك أن الذى يتسبب فى هذا العشق هو رؤيته **صورة منقوشة لبنت فائقة الحسن**، وبعد أن تأسره الصورة المرسومة يتبين رفيقه أن اسم البنت مرقوم على هامش الرسم . ولا يعرف عنها إلا أنها: بديعة الجمال بنت الملك شماخ بن شاروخ، وهو ملك من ملوك الجان المؤمنين الذين يسكنون بستان إرم بن عاد الأكبر. ولكن هذا لا يثنى سيف الملوك عن عزمه فيغادر مملكته وينطلق متحرياً عن موقع هذا

المكان المجهول وباحثًا عن حبيبته المجهولة أيضًا. ولذا سيمتزج في مغامرات سيف الملوك الوقائع العاطفية بالحوادث المغربة، والحيز العائلى المألوف بالحيز الجنى الخارق للمألوف. ولكى تسوّغ الحكاية لبطلها القدرة على القيام بمغامراته في هذا المجال الخارق، ولإتمام فاعلية إيهامها الفنى، مهدت لذلك بوحدة قصصية تمهيدية تعقد فيها صلة بين البطل - منذ نشأته الأولى- والخارق. وفى هذا التمهيد، نلقى ملكًا من ملوك مصر، فى قديم الزمان، وقد طعن فى السن دون إنجاب. ومن ثم يرحل وزيره فى رحلة بحث عن العلاج. ويجد العلاج عند نبى الله سليمان الذى يعطى الوزير - بعد أن أسلم - وصفة سحرية للعلاج، فضلاً عن هدية للمولود القادم. والمولود القادم هو سيف الملوك، أما الهدية التى ستسلم إليه عندما يبلغ مبلغ الرجال فهى قَبَاء [٦] . وهذا القَبَاء هو الذى سيجد سيف الملوك منقوشًا على بطانته صورة بديعة الجمال.

واضح أن التمهيد القصصى الطويل، وهو يحكى عن الإنجاب السحرى للبطل، يربط بينه والخارق والجنى، مستندًا على مرجعهما الأول فى المعتقد الشعبى. غير أن التمهيد وهو يحكى قصة هذا الإنجاب يقيم أحداثه على رحلة تحر وبحث، وإن قام بها الوزير نيابة عن الملك، لتحقيق وجود الوليد المرغوب. ورحلة التمهيد هذه لا تؤسس لنشأة البطل وروابطه بالخارق فقط، ولكنها- أيضًا - ستظل حاضرة بعلامة من

علاماتها ، ممثلة بالصورة المنقوشة على القباء ، تدفع حركة البطل في قصته الكبرى ورحلته بحثًا عن صاحبة الصورة. وبذا يوطئ البحث والتحري في التمهيد لرحلة البحث والتحري في مغامرة البطل الرئيسة. ولما نقرأ حكاية المدخل سابقة على حكاية التمهيد ، ثم نقرأ حكاية سيف الملوك بعد التمهيد ، يستمر خط البحث والتحري متصلاً على مجرى القص. وبذا تتضام الرحلات الثلاث باعتبارها مراحل ثلاثًا أو وحدات ثلاثاً في عمل قصصي واحد. وعلى هذا ، استقرت حكاية المدخل في موقعها بوصفها **مدخلاً لحكاية سيف الملوك يقص رحلة البحث عن حكاية سيف الملوك.**

ولكن ، إذ كانت هذه الحكاية - المدخل قد نجحت في توشيج علائقها بحكاية سيف الملوك على هذا النحو ، يبقى التساؤل : لم صارت مدخلاً لحكاية سيف الملوك تحديداً ؟ ألم يكن من الوارد أن يوطئ هذا المدخل لغيرها من حكايات البحث والتحري الأخرى ؟

لماذا هي مدخل لحكاية بعينها ؟ :

وهذا تساؤل في محله ، خاصة مع ما عهدته من مرونة في القصص الشعبي والأشكال الخارجة منه ؛ حيث تملك الوحدات البنائية استقلالاً نسبياً وحرية في الحركة والانتقال من مُنتج إلى آخر ، بالطبع مع شروط المواءمة التي لابد منها [٧] . ولكنّ لهذا حديثًا آخر ، أما الآن ، فعلينا أن ننظر في إمكان تبديل

موقع حكاية المدخل من حكاية سيف الملوك إلى مدخل لحكاية أخرى. ولنأخذ حكاية بدر باسم مثالاً، حيث أشرنا إليها من قبل مما يغنينا عن عرض غيرها.

فى حكاية بدر باسم ينصب القص مباشرة على قضيتها ويظل متمحوراً حولها، رغم طول المغامرات وتعدد الوقائع. وبعد المشهد الافتتاحى الذى نرى فيه الملك شهرمان يشترى جارية مجهولة صامتة، سرعان ما يكشف لنا السَّردُ السّرّ فى صمت الجارية؛ إنها من بنات البحر. ولنلاحظ أن مفردات لغة السرد تتجنب الإشارة للجارية بكلمة جنية، لا لها ولا لأهلها. وعندما يُعرّف بها يُعرّفها على أنها جلنار البحرية بنت ملك من ملوك البحر وأخوها يسمى صالحاً. وعندما يسألها الملك: كيف يمشون فى البحر ولا يبتلون؟ تجيب: إننا نمشى فى البحر كما تمشون أنتم فى البر ببركة الأسماء المكتوبة على خاتم سليمان بن داود عليهما السلام. إن السرد، منذ البداية، يسعى إلى أن يحيِّد شكوك القارئ واستهواله إمكان التلاقى، بله التزاوج، بين عالمين متناقضين: عالم البر وعالم البحر. **وإمكان التلاقى والتزاوج بين ما يبدو متناقضاً** هى قضية الحكاية. وسواء أخذنا دلالة هذا التلاقى والتزاوج على أنها إشارة إلى العلاقة الواجبة للتكامل بين الإنسان والطبيعة، أو على أنها تنويه بأهمية الانفتاح بين الجماعات البشرية المتنوعة أو الفئات الاجتماعية المتباينة، **فإن السعى لتحقيق هذا التلاقى، وتعزيز العمل على**

هذا التزاوج، يظلان هما المحرك لحركة حكاية بدر باسم ومصدر طاقة القصّ فيها. فما مغامرات بدر باسم ومخاطراته المتوالية إلا إصرار على إعلاء قيمة هذا التلاقى رغم الاعتراضات والمعوقات. وعندما يتم زواج بدر باسم بجوهرة البحرية، رغم أنها كانت تتبع أباها فى رفضه لمثل هذا الزواج، فإنما ليتأكد إمكان التزاوج بين الأباعد وإن بدوا متعارضين. وهكذا، تختتم الحكاية بزواج بدر باسم من جوهرة البحرية، كما افتتحت بزواج أبيه الملك شهرمان من جلنار البحرية. وبذا تتم دورة القصّ، وتنغلق دائرة الحكاية. والتكوين القصصى، لمثل هذه الحكاية، مغلق على نفسه ويتمحور حول قضيته وهو، على هذا النحو، **فى غنى عن وحدة قصصية تتقدمه**. ولا موضع- إذن- يمكن أن تقرّ به حكاية المدخل.

للإجابة عن هذا السؤال أعود للوقوف عند تركيب حكاية سيف الملوك. ويتداعى الحديث الأخير عن نهاية حكاية بدر باسم مع معاودة الحديث عن حكاية سيف الملوك من نهايتها. والمقطع القصصى الأخير الذى تنتهى به حكاية سيف الملوك يدور حول إتمام زواج سيف الملوك من بديعة الجمال واستقرارهما فى سرنديب، وسرنديب ليست أصلاً موطناً لأىَ من الزوجين، وإنما ينزلان بها ضيفين على ملكها. فسيف الملوك أصلاً من مصر ومنها انطلق إلى رحلته الكبرى، وبديعة الجمال أصلاً من بستان إرم بن عاد الأكبر وبه أهلها لا يزالون. وحتى

عندما نظم سيف الملوك زيارات لأهله، كانت لأيام، يعود بعدها لسرنديب. وهنا تصمت الخاتمة عن الوضع الرسمى لسيف الملوك؛ فقد كانت الحكاية قد نصبته ملكاً على مصر عندما بلغ مبلغ الرجال وتنازل له والده عن العرش. بل إن القباء الذى جرّ إلى مغامرات سيف الملوك لم يتحصل عليه إلا بمناسبة تنصيبه ملكا على مصر. فاستقرار سيف الملوك فى سرنديب- إذن- استقرار قلق قصصياً؛ حيث إن البطل لم يرجع إلى مقر مُلكه، ولا عاد إلى الموطن الذى انطلقت منه حركته؛ ولا حتى بقى فى بستان إرم بن عاد موطن عروسه ومقر ملك أبيها. وإنما أبقته الحكاية ضيفاً فى سرنديب فى موضع وسط، غير قارّ، جغرافياً واجتماعياً وقصصياً.

وهذه النهاية التى تختتم بها حكاية سيف الملوك تكشف عن **تكوين قصصى مفتوح**، يختلف عن التكوين الدائرى الذى رأيناه فى حكاية بدر باسم الذى يجعل الحكاية تنغلق على نفسها ولا تقبل وحدات قصصية أخرى؛ اللهم إلا بفكّها وإعادة تركيب مكوّناتها من جديد، وتعديل هذه المكونات وتكييفها لتتلاءم فى تكوين قصصى جديد؛ وبالتالى تصبح حكاية مغايرة.

إذن، فحكاية سيف الملوك، ببنائها القصصى المفتوح، **تقبل إمكان الإلحاق والإضافة لوحدات قصصية أخرى**. ومن ثم، فإن زرع حكاية المدخل فى جسم حكاية سيف الملوك أمر يتسق مع

إمكانات هذا الجسم، ويجعله لا يرفض هذا العضو من جهة، كما يتيح لهذا العضو أن يزيد فعالية هذا الجسم ويكسبه نشاطاً وحيوية، من جهة أخرى.

هنا، يثار الاعتراض: ولكن حكاية المدخل تأتى- من حيث هى وحدة قصصية- فى بداية حكاية سيف الملوك، وقبل الوحدة القصصية التى قامت بدور التمهيد للوحدة القصصية الكبرى. وهى بذلك لم تمثّل إضافة للأحداث الداخلية فى الحكاية، ولم تحاول- مثلاً- أن تحل وضع البطل غير القارّ فى النهاية. ولا مشاحة فى أن حكاية المدخل لم تفعل هذا ولا ذاك. غير أنها أفادت من مبدأ قابلية حكاية سيف الملوك للإضافة، وانفتاحها القصصى؛ كى تتضام معها وتشتغل على مستويات أخرى من التلاؤم. ولقد سبق أن رأينا جانباً من هذا الاشتغال **وتراسلها مع الوحدات القصصية الأخرى فى "حكاية سيف الملوك"، إن على مستوى الموضع أو على مستوى التشكيل القصصى**، ونستكمل الآن الجوانب الأخرى من هذا الاشتغال.

من الإشارات السابق إيرادها للوحدات القصصية لـ"حكاية سيف الملوك" تبين أنها تشتمل على وحدتين، فضلاً عن وحدة حكاية المدخل. وأولى هاتين الوحدتين عبارة عن تمهيد يدور حول إنجاب البطل ونشأته، بينما تدور ثانيتهما حول الخروج إلى مغامرته الكبرى. والتحام حكاية المدخل مع هاتين الوحدتين، باعتبارها وحدة أولى من حكاية سيف الملوك، هو

اندماج يجرى على سنن الحكايات ؛ حيث يغلب على معظم الحكايات **هيمنة النسق الثلاثى**. ومن المعلومات المكرورة الآن، أن النسق الثلاثى هو أحد المياسم المركوزة فى معظم ثقافات البشر المعروفة (٨).

والناظر فى تتابع الوحدات الثلاث المكوّنة لـ"حكاية سيف الملوك" يشهد تصاعداً متوالياً فى امتداد طول كل منها وفى تدافع حركته. فالوحدة الأولى- حكاية المدخل- قصيرة نسبياً وترتكز على حدث واحد. ثم الوحدة الثانية- التمهيد- أطول من الأولى وأحداثها أكثر تعدداً وتشعباً. ثم الوحدة الثالثة- خروج البطل ورحلته- وهى التى تحوز المساحة الأكبر فى القصّ والأحداث الأكثر تعدداً وتشابكاً. وهذا التوقيع المتصاعد يحقق لـ"حكاية سيف الملوك" ترابطاً بنائياً وتناسقاً موسيقياً؛ الأمر الذى يعنى أن حكاية المدخل- بوصفها الوحدة الأولى فى هذا التوقيع الثلاثى المتصاعد- **تشكل "حركة" تؤسس للحركتين التاليتين، تفرش لهما وتتجاوب معهما**.

وكما تشتغل حكاية المدخل على الجانب التوقيعى الموسيقى، **فإنها تعمل أيضاً على الجانب الصُّوَرى (الأيقونى)**، لتحقق تواشجها مع سائر وحدات الحكاية من جهة، وترابط الحكاية فى كليتها من جهة أخرى. فلقد مرّ بنا- فى الإشارات السابقة لبعض العناصر القصصية من "حكاية سيف الملوك"- الإشارة إلى الرسم الذى يصوِّر بديعة الجمال وهو عنصر صُورى

صـريح، بل إن هذا العنصـر الصُّوَرى هو الذى يدفع حـركـة الأحداث فى الوحدة القصصية الثالثة من الحكاية. فهو الذى يثير البطل للخروج، ويحفزه للبحث والتحرى، وذلك عندما "فتح القَبَاء وفَرَده، فوجد على البطانة- التى من الداخل فى جهة ظهر القباء- صورة بنت منقوشة بالذهب، ولكن جمالها عجيب". وهذا العنصر الصُّوَرى، بما ارتبط به من بحث عن صاحبة الصورة الغائبة، يتضمن أطواراً خمسة تساير مراحل أحداث الوحدة القصصية:

أ- صورة تتمثل للوعى.

ب- الرغبة فى هذه الصورة الفكرة.

جـ- السعى للوصول إلى هذه الصورة الفكرة.

د- تشخُص الصورة (وبذا تصبح صورة- واقعاً).

هـ- التحقق بالتواصل مع واقع الصورة.

وإذا عدنا إلى الوحدة القصصية الثانية من "حكاية سيف الملوك"، للنظر فى مدى حضور العنصر الصُورى فيها، سنجد أنها- بالمثل- تتمركز حول البحث عن صاحب صورة غائب، وأن التفاصيل متوازية مع التكييف اللازم من مثل مراعاة التذكير والتأنيث. ولكن الفارق الأساسى بين حضور العنصر الصُورى فى الوحدتين يتمثل فى **أن الصورة في الوحدة الثالثة هى صورة بالمعنى الحرفى للكلمة، أما الصورة فى الوحدة الثانية فهى صورة مفترضة فى الذهن**؛ صورة تفرضها نوازع النفس

ومتطلبات الواقع الاجتماعي، فالملك يكبر في السن ويكبر معه حلمه بالابن، وريث العرش ومجدّد الذكر. وتحوّل شدة الرغبة الحلم إلى صورة ملحة لولد في الغيب، ولكن لا غنى عن إيجاده في عالم الشهادة. ومن ثم كانت رحلة الوزير، للحصول على وصفة العلاج، سعياً وراء صورة الولد. وعندما تتجسد صورة الولد الغائب في هيئة سيف الملوك لا تأخذ الصورة كامل معالمها إلا عندما يُنصّب ملكاً.

وإذا رجعنا إلى تفاصيل حكاية المدخل، باعتبارها الوحدة القصصية الأولى من "حكاية سيف الملوك"، لننظر في مدى حضور العنصر الصُوري فيها أيضاً، سنجد أنها- بالمثل- تتمركز حول البحث عن صورة لحكاية غائبة، كما سنجد أن الجزئيات التي يتضمنها هذا العنصر القصصي هي نفسها. وتتشابه حكاية المدخل مع حكاية التمهيد في أنهما لا يستعملان المعنى الحرفي المرئي لكلمة صورة، وإنما الصورة فكرة قائمة في الذهن. فالصورة في حكاية المدخل هي تصوُّر لحكاية مليحة لم يسمع أحد مثلها. وهو تصور من القوة بحيث يفترض الملك وجوده، ويفرض على التاجر "حسن" تحقيقه. ولما يلتقي المملوك الخامس بالقصّاص يأخذ هذا الوجود بالإمكان في التحول إلى وجود بالفعل في هيئة مخطوط. وبعد أن يوصل التاجر "حسن" مخطوط الحكاية إلى الملك، **يتم الملك تحقيق الصورة بأن يأمر بكتابتها بالذهب**، ويتم تواصله معها بإعادة

الاستماع إليها كلما ضاق صدره.

وقد يفسر دور العنصر الصُّوَرى فى حكاية المدخل السبب فى الاستباق اللفظى الذى يرد على لسان التاجر "حسن"، عندما يحدد لرجاله اسم قصة سيف الملوك، مع أنه لم يقع تعيين أى اسم لحكاية محددة حتى ذلك الحين. فقد يكون إيراد اسم القصة فى هذا الموضع، ليس استباقاً ولا اضطراباً بسبب النساخ أو غيرهم، **وإنما هو تحديد يمثّل نقلة نحو التعيُّن** عندما يتولّى التاجر "حسن" متابعة تصور الملك الافتراضى. ويماثل هذه النقلة نحو التعين فى الوحدة القصصية الثانية تسمية وليد الملك بعد أن كان تصوراً وأمنية، وفى الوحدة القصصية الثالثة اكتشاف اسم صاحبة الصورة المنقوشة.

كما أن دور العنصر الصُّورى فى حكاية المدخل هو الذى قد يقدم أحد أسباب أمر الملك بإعادة تدوين مخطوط الحكاية وكتابته بالذهب. وبه يكون هذا الأمر ليس بقصد الإعلاء من قيمة الحكاية وحسب، وإنما هو رسم لصورة الحكاية ونقشها بالذهب لتتراسل مع الرسم- الذى سنلقاه فى الوحدة القصصية الثالثة- لصورة بنت منقوشة بالذهب؛ حيث **الصورة الأولى هى ملتقى النظر فى الوحدة الأولى**، كما أن **الصورة الثانية هى موئل النظر فى الوحدة الثالثة.**

لعل المعاينة السابقة تكون وضَّحت كيف أقامت حكاية المدخل علائقها القصصية، وبيّنت كيفية اشتغالها- بوصفها

وحدة قصصية- على مستويات عدة من التلاؤم والتجاوب، كي تتكامل مع حكاية سيف الملوك وتتناسق مع حكايات (الليالى) الأخرى. ومع هذا التكامل والتناسق، يبقى لحكاية المدخل تمايزها وفرادتها اللذان يتركان أثرهما على قارئ المدخل للوهلة الأولى من انطباع بأنه إزاء عمل منفصل. ويبدو أنه نتيجة لهذا الانطباع حكمت أستاذتنا **سهير القلماوى** على المدخل بأنه مجرد مقدمة زائدة لم تكن لترد لولا أن قاص قصة سيف الملوك أراد امتداحها. وقد يفسر هذا الانطباع ما ألحنا إليه من قبل من أن حكاية المدخل لا تمتد بشخوصها ولا بأحداثها إلى "حكاية سيف الملوك" نفسها، وأنه بتمام اكتناز نسخة مُدوّنة من الحكاية تنغلق دائرة حكاية المدخل، ومن ثم تتبدى حكاية المدخل كياناً قصصياً متمايزاً عن السرد الذى يليه.

ولكن، **لم اتخذت حكاية المدخل هذا التكوين القصصى المتمايز**، خاصة أننا عرفنا أنه تفرد بهذا الشكل بين حكايات الليالى؟ الإجابة بأن المدخل جاء على هذا النحو لكى يفخم من شأن قصة سيف الملوك إجابة فندناها من قبل، فضلاً عن أنها تجاهلت حكاية المدخل من حيث هى تكوين قصصى. كما إن القول بأن المدخل رسم لنا صورة القاص الوحيدة فى الليالى، أو أنه يؤيد فكرة وجود النص المكتوب لقصص الليالى منذ إنشائها الأول، لا يقدم لنا إجابة عن هذا السؤال، وإنما يقدم لنا تنويهاً بالقيمة الوثائقية لجانب من مادة حكاية المدخل

القصصية.

التشكيل القصصى لحكاية المدخل:

وهكذا، يبقى السؤال: لم اتخذت حكاية المدخل هذا التكوين القصصى المتمايز؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد من تغيير موقع النظر إلى حكاية المدخل لننظر إليها من زاوية التصنيف النوعى للأشكال القصصية. ومن هذه الزاوية، فإن ما مر بنا من معاينة لحكاية المدخل يقودنا إلى استخلاص أن حكاية المدخل لم تتخذ شكلاً من أشكال الحكاية النمطية المعهودة فى كتاب الليالى، فحكاية المدخل ليست حكاية مستقلة منفصلة عن سواها من الحكايات، وإنما هى وحدة قصصية، أو حلقة قصصية، ملتحمة مع قصة كبرى. كما **إن حكاية المدخل لم تأخذ شكل القصة- الإطار،** وهو شكل سائد فى الليالى؛ حيث كان يمكن أن تحتوى حكاية "سيف الملوك" فى داخلها. فقد رأينا أن عناصرها القصصية لا تمتد إلى "حكاية سيف الملوك" نفسها، وأن دائرتها القصصية مقفلة، كما **إن حكاية المدخل لم تأخذ شكل الحكاية- المقدمة** التى تقدم لقصة أساسية وتوطئ لعالمها أو لطروحاتها، وبذا تنصب على مقولات القصة الأساس وحدها (٩). فحكاية المدخل، وإن اقتربت فى شكلها من الشكل الأخير، انتحت إلى أن تشغل نفسها بما هو أعم من مقولات القصة التى تلتحم بها. ولقد رأينا أنها **تحولت من حكاية عن قصة سيف الملوك إلى حكاية عن رواية القصص.**

إن حكاية المدخل بعد أن أقامت روابطها القصصية مع "حكاية سيف الملوك"، وشيدت علاقتها مع الحيز القصصى الذى تتواشج معه، يظل لديها فائض قصصى بادٍ. وهذا الفائض القصصى هو الذى يؤدى إلى إدراك القارئ أنه إزاء عمل مغاير لما عهده فى حكايات (الليالى) الأخرى. وهو ما قد يقوده- عند القراءة المتعجلة- إلى صرف الانتباه إلى مظاهر المادة الوصفية التى قدمتها حكاية المدخل. ولكن قراءته المدققة تفضى إلى إدراكه أن المادة الوصفية هى وسيلة فنية وتمثيل قصصى، وأنها مصاغة لكى تؤدى- بالتآزر مع العناصر الأخرى- دورها فى إبراز مرمى المدخل. فحكاية المدخل، وهى تنسج عناصرها وتحبك تمثيلاتها، **كانت تعمل على إبراز الصور التى تمثل مكانة القصص وأحوال القص**، وبذا تقدمت إلى أمامية اللوحة المرسومة، بل صار فى بؤرة هذه الأمامية، **"مسألة الحكاية"**. ومن ثم، أصبحت هذه المسألة هى المركز الذى يهيمن على سائر العناصر، وصار الإعلام عنها هو الوظيفة الموحدة لعملية السرد القصصى. وبذا صار مرمى التمثيل القصصى هو الإبانة عن موقف قصاصى الليالى ومدونيها من مروياتهم (١٠).

ترتيباً على هذا، كان من الضرورى عضوياً أن يتواءم شكل حكاية المدخل مع هذا الدور الإبلاغى الأساس بالنسبة إليها. ولذا لم تتبنّ حكاية المدخل أى شكل من الأشكال القصصية التى سبق الإشارة إليها. وإنما اتجهت إلى أن تؤسس لنفسها

شكلاً يتواءم مع غرضها، ومع **طبيعة الرسالة التى تطرحها** . ومن ثم، تولد هذا الشكل الذى تميـــزت به حكاية المدخل الليلية، والذى أوثر أن أسميه "الحكاية- البيان" .

الحكاية- البيان والحكاية المقدمة :

وهذا الشكل "الحكاية- البيـان" ليس شكلاً جديداً كل الجدة، إذا أخذنا الجدة بمعنى الخلق من عدم؛ فهو شكل قريب من شكل "الحكاية- المقدمة" كما ألمحنا منذ قليل، كما أنه يستند إلى تقاليد أدبية عريقة فى الكتابات العربية، تقاليد من مثل أساليب تحرير "خطبة الكتاب" وما يظهر فيها من عناصر الحكى عن قصة تأليف الكتاب والغرض منه، ونظائر هذه الخطبة والتنويع عليها. ولكن أوضح مظاهر هذه التقاليد وأقدمها ما نجده فى **مقدمة كليلة ودمنة** (١١) . وهذا ما سنقف عنده بعد قليل. ولكنا نكمل هنا بالإشارة إلى أن هذه التقاليد استمرت حتى وصلت إلى العصر الحديث؛ حيث استثمرها الفن الروائى، خاصة من حيث هى وسيلة فنية، نلاحظها منذ بواكيره. وأشهر الأمثلة على ذلك استخدام سرفانتس قصة عثوره على المخطوط العربى وسيلة لاستكمال الجزء الثانى من **دون كيخوته** (١٢) .

وعودة إلى علاقة مقدمة كليلة ودمنة مع حكاية المدخل الليلية؛ من البادى أن القاص المُدوِّن لحكاية المدخل قد اطلع على مقدمة كليلة ودمنة واستوعب طريقتها جيداً، وأفاد منها فى

تشكيل مدخله حتى إنه يكاد يمتح منها مباشرة. فالعملان يتشابهان في غير قليل من العناصر المكونة والوسائل الفنية التي استخدماها. وسوف أوجز فيما يلي العناصر الدوال في هيكل مقدمة كليلة ودمنة ليضعها القارئ في مقارنة مع عناصر العرض الذي قدمته في البداية لحكاية المدخل الليلية:

١-ملك جبار طاغية- في بلاد الهند- يتعظ بمواعظ حكيم، فيحسن سلوكه ويستوزر الحكيم الواعظ.

٢-يرغب الملك في اقتناء كتاب في الحكمة.

٣-الملك يكلف الحكيم بوضع هذا الكتاب.

٤-الحكيم يطلب مهلة لمدة سنة.

٥-الحكيم يعتزل إلى أن أتم تأليف كتاب أسماه كتاب كليلة ودمنة.

٦-الملك يأمر بجمع أهل مملكته ليحضروا قراءة الكتاب.

٧-الحكيم يقرأ الكتاب، والملك يسأله عن معنى كل باب من أبوابه، فازداد منه الملك تعجباً وسروراً.

٨-الملك يسال الحكيم عن نوع مكافأته، والحكيم يستبعد المال، وإنما يطلب تدوين الكتاب وحفظه في بيت الحكمة.

٩-ملك بلاد فارس، وهو ملك عادل رشيد، وقع له خبر الكتاب.

١٠-يأمر الملك وزيره بالبحث عن رجل أديب عاقل يتقن اللغتين الفارسية والهندية.

١١-العثور على المتطبب برزوية الذى تنطبق عليه الصفات المطلوبة.

١٢-الملك يكلف بروزية باستخراج الكتاب من خزائن الهند مهما بذل فيه من مال وجهد.

١٣-ارتحال برزويه، بعد أن اختار له المنجمون ساعة صالحة، حاملاً من المال عشرين جراباً، كل جراب فيه عشرة آلاف دينار.

١٤-برزويه يتخذ له أصدقاء- فى الهند- من كل طبقة وصناعة، إعداداً لمساعدته وتسهيل مهمته.

١٥-برزويه يسر بمطلوبه إلى أقرب هؤلاء الأصدقاء، وكان خازن الملك.

١٦-الخازن يتيح لبرزويه استنساخ الكتاب وغيره من الكتب الثمينة.

١٧-برزويه يعود إلى بلاده بعد أداء مهمته.

١٨-الملك يأمر أن يجتمع إليه الأمراء والعلماء، حيث يقرأ برزويه الكتاب على الحضور.

١٩-الحضور يمدحون برزويه ويثنون عليه، والملك يأمر له بالمكافآت السخية والمكانة العالية.

٢٠-برزويه لا يرغب فى كل هذه المكافآت، وإنما يطلب أن يقوم الوزير بتحرير مقدمة لترجمة هذا الكتاب تنوه بما قام به برزويه من جهد.

٢١-الوزير يحرر المقدمة، ويتم قراءتها فى اجتماع موسع رسمى، ثم يودع الكتاب ومقدمته فى خزائن المملكة.

لعله قد وضح للقارئ شدة التشابه بين ما ورد فى مقدمة كليلة ودمنة من عناصر ومكونات مع ما ورد فى حكاية المدخل الليلية بل إنهما تتطابقان فى بعض الألفاظ والتعبيرات والتفاصيل الصغيرة، كما ورد مثلا فى تحديد مقادير المال. بل إننا الآن- **بعد معرفتنا بمقدمة كليلة ودمنة بوصفها مصدر إسناد**- نستطيع أن نفهم سبب ورود بعض الجزئيات فى حكاية المدخل الليلية دون مبرر قصصى واضح، كما نستطيع أن نملأ بعض الفجوات التى عبرها سرد حكاية المدخل، أو تركها معتمة لا تشف عن دلالة محددة. فنحن- مثلاً- لم نتبين لَم اشترط الملك على التاجر "حسن" الاعتزال عن داره مهلة السنة إلا بعد أن رأينا الحكيم بيدبا يفعل ذلك.

ولا نريد أن نمكث طويلاً- فى هذا المقام- لتبيان مدى إفادة حكاية المدخل الليلية من مقدمة كليلة ودمنة وطبيعة هذه الإفادة. وإنما نكتفى بلفت الانتباه إلى **وجود تقاليد أدبية وقصصية أقرتها طرز التقديم المختلفة فى التراث العربى**، وأن حكاية المدخل الليلية استندت إلى هذه التقاليد فى صياغة هيكلها وتأسيس شكلها المتفرد بين حكايات الليالى، **شكل "الحكاية- البيان"**.

وشكل "الحكاية- البيان"، كما صاغته حكاية المدخل

الليلية، يتحدد فى أنه: قصة تقوم بدور المدخل لقصة أخرى مطوّلة. وهذا المدخل القصصى ينوّه بالقصة التالية ويرتبط بها قصصياً ويتراسل معها؛ غير أنه يتمايز عنها وتكون له خصوصيته: فى مادة موضوعه القصصى، وفى شخوصه ومجال حركتها، وفى مرماه الكلى. كأن هذا الشكل، وهو يفعل ذلك، يريد نقض توقعات القارئ الذى استمرأ قراءة القصص قراءة خطية؛ حيث يتابع السرد خطاً متصلاً تتوالى عليه الأحداث وشخصياتها. **ويستخدم شكل "الحكاية- البيان" نقض توقعات القارئ لإيقافه أمام مسألة أو قضية تثيرها قصة المدخل وتعلن بياناً فى شأنها**، وتكون هذه المسألة أو القضية لها طابعها العام؛ الذى لا ينصب مباشرة على القصة الموالية، أو عليها وحدها، وإن تعلق بها أو شملها، وبذا يصبح المرمى الكلى للحكاية- البيان هو الإعلام عن قضية وإعلان بيان عنها، وإيضاح رأى فيها.

البيانى والقصصى:

ولإيضاح كيف يتمظهر هذا البيان قصصياً، سنرجع مرة أخرى إلى مقدمة كليلة ودمنة لنرى كيف استخدمت هذا المقوّم، حتى يتضح كيف تمت حكاية المدخل الليلية مظاهر البيان فيها قصصياً. فمقدمة كليلة ودمنة، وهى تحكى قصة تأليف الكتاب ثم الحصول على ترجمته، تمزج قصة الكتاب مع قصة الذين تعاملوا معه. وخلال السرد تورد على لسان الشخصيات مقاطع

تحفل بالآراء حول أهمية رشد السلوك البشرى، وضرورة خروج البشر، وأولهم ملوكهم، من ضلالاتهم، واستنامتهم إلى مألوف استلابهم، الداخلى والخارجى، والقارئ لباب برزويه من المقدمة يجد أنه ليس سيرة حياة كتبها الوزير كما نصّت المقدمة وإنما هو استبطان لرحلة عقل قلق، واعتراف يقطر أسى لما رآه من عماء يضطرب فيه البشر نتيجة افتقاد الوعى الراشد. والبادى أن المقدمة أحرص على عرض الأفكار والآراء، ولذا تحوّلت مقاطع كاملة منها إلى قطع أدبية رائقة ومقالات رائعة فى فضائل التعقل ودور الوعى فى التزام السلوك الراشد. وكل هذا الاحتشاد بعرض الأفكار، مع قلة العناية بالتمثيلات القصصية واعتبارها مجرد مجال لإبداء الآراء، أدى إلى بروز "البيانى" (الإعلامى) على حساب "القصصى".

أما "الحكاية- البيان"، كما تجلت فى حكاية المدخل الليلية، فالبادى أنها أفادت من الخبرة السابقة، وسعت إلى إحداث توازن بين القصصى والبيانى (الإعلامى). بل يبدو أن وجودها فى سياق قصصى غلاّب، وسط الحكايات الليلية، **جعلها تعطى التمثيلات القصصية عناية أكبر، ومكّنها من إدماج البيانى فى القصصى.** وقد يوضح عمل الحكاية- البيان هذا إيراد شواهد من فقراتها القصصية لنرى كيف اشتغلت على التمثيلات القصصية، وكيف أدمجت بواسطتها البيانى فى القصصى.

فى الفقرة القصصية الأولى من حكاية المدخل الليلية، يحدد

السرد معالم "وضع الاستقرار الأوَّلي" بإيراد سمات عامة للملك . كأن السرد يريد أن يقول : إلى هنا وهو ملك مثله مثل كثير من ملوك الحكايات الأخرى . ولما يزيد السرد سمات الملك تحديداً بإضافة صفته المخصوصة بأنه كان يحب الحكاية ، فإن السرد لا يخبر عن موضوع أثير لدى الملك فقط ، ولكنه ينذر أيضاً بأن هذا الهوى هو المَكْمَنَ الذى سيأتى منه انكسار وضع الاستقرار الأوَّلي ، كما ينبئ- فى الوقت نفسه- بموضوع الحكاية ومجال انشغالها . وبالفعل ، نجد السرد يتوالى ، مكملاً الفقرة القصصية الأولى ، بأوصاف توضح انشغال الملك بسماع الحكايات وسخاءه فى مكافأة من يأتيه بالغريب منها ، كما إن الفقرة تنتهى بظهور شخصية ثانية ، التاجر "حسن" ، وقد كان مشغولاً- بالمثل- بالحكايات ، وبذا ينضم إلى مملكة هذا الملك الذى يحب الحكايات .

وفى الفقرة القصصية الثانية تظهر الشخصية المعارضة فى هيئة وزير الملك ، وهو يكتسب دوره باعتباره "خصماً" من جرَّاء اعتراضه على تبديد المال فى مقابل "مجرد حكايات" . ودور "الشخصية المعارضة" هو أن تكسر حالة الاستقرار الأولية لكى تأخذ الأحداث الموالية طاقة حركتها ؛ هذا من جهة ، ولكى تضع قيمة الحكايات ومكانتها موضع التساؤل ، من جهة أخرى .

واعتراضات الوزير تدفع الملك لاستدعاء "التاجر حسن" و"تكليفه بالمهمة" ، التى ستكون "المطلب" الذى يجرى السعى

للحصول عليه فى الأحداث القصصية الموالية . و"المهمة" هنا هى أن يأتيه بحكاية مليحة وحديث غريب . ويظهر هنا هذا التكليف بالمهمة على أنه الرد أو "الفعل المعاكس" لنقض اعتراض الشخصية المعارضة (الخصم) . غير أن هذا الرد يتضمن تحديداً لمعيار الحكاية المعتبرة فى تقدير الملك، أو على الأدق فى تقدير قصاصى الليالى ومدوِّنيها . **فالحكاية المعتبرة- فى تقديرهم- تستحق ما يُنفق من مال للحصول عليها وجديرة بالانشغال بها ؛ أما أكثر هذه الحكايات تقديراً فهى الحكاية المُغربة غير المكرورة .**

وهذا التحديد لمعايير الحكاية- فى تقدير صائغ الحكاية الليلية- تحديد أوَّلي ؛ حيث سيوالى إتمام بقية معاييره مضمنة فيما يلى من فقرات قصصية . أما فى الفقرة القصصية الثالثة، فنقرأ أن التاجر حسن يختار خمسة من مماليكه وينتقل إليهم التكليف بالمهمة . وبما أن هؤلاء المماليك سيقومون بعمل ميدانى لجمع الحكاية، والتحرى والبحث عنها فى الجهات والأقاليم، يعنى السرد فى هذه الفقرة **بضوابط التقصى فى عملية الجمع الميدانى، وتحديد الرواة الذين يتوسم أن تكون لديهم الرواية الموثوق بها .** وتشى هذه الضوابط باستنادها إلى المعروف من ضوابط رواية الحديث النبوى الشريف . وتبدأ هذه الضوابط بشروط انتقاء هؤلاء المماليك الخمسة أنفسهم . وهذا ضرورى؛ حيث إنهم سيكونون **حلقة فى سلسلة الإسناد**

بوصفهم نقلة للنص ورواة له. ولذا تم اختبارهم على أساس أنهم "يكتبون ويقرءون"، وهم فضلاء عقلاء أدباء، من خواص مماليكه". وهذه الصفات لا تظهر تميزهم فحسب، ولا تضمن حُسن معالجتهم لعملهم الميدانى " و"تنفيذ المهمة" فقط، وإنما **تنبئنا أيضاً بأن الحكاية المقدرة لا توجد إلا فى وسط كتابى**، وأن مهارة القراءة والكتابة أساسية لمعرفتها، وأن **"الدراية العالمة"** تكوين لا بد منه للتعامل معها. ويتأكد هذا فى المقطع التالى فى الفقرة عندما يوضح "التاجر حسن" نوع مهمتهم مشدداً عليهم: "أن يستقصوا على العلماء والأدباء والفضلاء، وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة". فالمصدر الذى يتوقع أن توجد لديه الحكاية "المقدرة" هو مصدر متعلم، ينتمى إلى ثقافة الخاصة الكتابية. والحكاية المقدرة- إذن- لا تتوقع إلا فى وسط متعلم كتابى؛ إنها تنتمى إلى ثقافة المدوّن، ثم تنتقل إلى الثقافة الشفهية.

ويرتبط بهذا التحديد لانتماء الحكاية المقدرة بروز مصطلح كتابى- فى هذا المقطع من الفقرة- يشير إلى نوع الحكاية، وذلك عندما يكمل "التاجر حسن" تكليفه لمماليكه: "وتبحثوا لى عن قصة سيف الملوك وتأتونى بها". وهنا تفاجئنا عبارة التاجر حسن بأمرين: أولهما، أنه حدد اسماً لحكاية بعينها، بعد أن كان السرد يتحدث عن حكاية ما، وإن كانت مشروطة. وثانيهما، أنه استعمل مصطلحاً يدل على نوع بعينه من أنواع

الحكي، وهو المصطلح الذى يجرى تداوله فى الثقافة الكتابية عموماً، بينما كان السرد يستعمل- حتى هذا المقطع- تعبيرات من مثل: حكايات غريبة، حكاية مليحة، حديث غريب؛ أو تعميمات أوسع مثل: الروايات والأخبار والأسمار وسير المتقدمين. وعموماً، بالنسبة إلى المصطلحات التى تطلق على الحكاية، نستبق بملاحظة أن السرد بعد ذلك لا يورد مصطلح "قصة" إلا إشارة إلى حكاية سيف الملوك؛ مع أنه استخدم إلى جوار مصطلح "قصة" تسميات أخرى: قصة سمر، سمر وحكايات، سيرة. وقد يدل هذا التراوح فى استخدام المفردات الدالة على الحكاية على الحال التى تم أثناءها تدوين حكاية المدخل الليلية؛ حيث كان ما زال يختلط فيها المصطلح المتداول فى الثقافة العالمة الكتابية مع المفردات التى تعود إلى ثقافة المجالس الشفهية. وهذه الملاحظة تتآزر مع ما لاحظناه من قبل من وجود معايير للحكاية تربطها بالمصادر الكتابية وتسندها إلى مرجعية عالمة، فى الوقت الذى توجد فيه معالم لمفاهيم شفهية ما زالت تعبر عن نفسها.

أما فى الفقرة القصصية الرابعة، فيتابع السرد ما جرى للمملوك الخامس الذى توجه إلى إقليم مصر والشام، بعد أن نكون قد عرفنا أن المماليك الأربعة الآخرين قد رجعوا بعد أن فتشوا ولم يجدوا شيئاً. والأحداث التى وقعت للمملوك الخامس تعرّفنا بنوعية أخرى من الرواة وطرق رواية الحكايات؛

إذ إن تقصّى المملوك يقوده إلى **مجلس عمومى للقص**. ويفيدنا وصف هذا المجلس أنه مجلس يومى، يحضره من شاء، مزدحم دائماً، ينفض قبل غروب الشمس. ومركز هذا المجلس شيخ يجلس على كرسى يُحدِّث بحكايات وأخبار وأسمار ملاح. ويكتفى الوصف بهذه اللمحات لكى يستدعى إلى ذهن القارئ ما يعرفه من صور لمجلس القص العمومى، الذى كان يعقد فى الساحات والمقاهى وأماكن التجمع عموماً، والذى كان يجلس إليه القصاصون والمحدّثون ومن إليهم من محترفى الأداء فى البيئات الحضرية العربية. وهذا المجلس العمومى مغاير للمجلس الملكى الذى يستمع فيه الملك لأصحاب الحكايات الغريبة، كما أشار السرد فى البداية؛ كما يختلف عن المجلس الموسع الذى حضره "كل أمير عاقل" وكل عالم فاضل، وكل أديب وشاعر لبيب"؛ حيث **قرأ** "التاجر حسن" حكاية "سيف الملوك"، كما وصف السرد قرب النهاية.

وهذه الإشارات إلى تلك المجالس القصصية المتباينة تحدد مجالات القص فى وقائع السرد المتتالية؛ ولكنها فى الوقت نفسه- تصنع علامات تنبه القارئ إلى الاختلافات التى تنشأ عن هذا التباين فى المجالس القصصية، اختلافات فى نوعية الرواة الذين يقصون، وفى طبيعة ما يقصُّون. ولقد أومأ السرد إلى أن القصاص المحترف نفسه يكنز كتباً، يخفيها فى بيته، فيها حكايات من نوعية خاصة لا يطلع العامة عليها فى

مجالسه القصصية العامة، من بينها حكاية سيف الملوك نفسها. أما أبرز الاختلافات بين نوعية الرواة- التى تظهرها الفقرة القصصية الثالثة- الاختلاف بين "الراوى- الناقل" "والراوى- القصّاص المؤدّى". ويتمثل الاختلاف بينهما هنا فى التقابل بين دور المملوك ودور القصّاص؛ فالمملوك يجتهد فى الحصول على الحكاية مُدَوَّنة ثم يحملها محافظاً عليها كما هى إلى أن يوصلها إلى طالبيها، والمملوك يعتمد المصدر الكتابى للنص؛ إذ يجلس إلى كتاب ويدوّن ناسخاً منه. أما **القصّاص المحترف المؤدّي فهو يجلس إلى جمهوره يشافههم بمروياته مراعياً متطلبات عملية الأداء وشروطها الإبداعية.**

ومع أن السرد فى هذه الفقرة القصصية يقدم صورة لوضع أخذت فيه التقاليد الإبداعية الكتابية فى عملية الرواية فى السيادة، فإنها تقدم أيضاً ملامح لاختلاطها بسمات من التقاليد الشفهية. فالمملوك يلجأ إلى القصاص المحترف ليحصل على الحكاية المطلوبة، ولم يلجأ- مثلاً- إلى خزائن الكتب كما فعل برزويه؛ وإن كان القصّاص لن يعطيه الحكاية عن طريق المشافهة؛ وإنما عن طريق النسخ من كتاب مدوّن. ولما فرغ المملوك من نسخ الحكاية قرأها على القصاص وصححها. وهذه القراءة لما تم تدوينه وتصحيحه على "الشيخ" القصاص تردُّنا إلى **تقاليد "السّماع" التى سادت فى أواخر عصر التدوين فى الثقافة العربية**؛ وذلك بتدوين أمالى الأساتذة أو النسخ عنهم، ثم

قراءة المكتوب عليهم وتصحيحه .

والقصاص، أيضاً، كما يصوره السرد، ليس قصاصاً خالص الانتماء للثقافة الشفهية، فضلاً عن أنه ليس الراوى الشعبى الدقيق، فهو من قصاصى **"الكرسى"** وليس من قصاصى **"الساحات"**. وهو، وإن جلس إلى العامة "يحدثهم" ويقص عليهم، يحجب عنهم القصص المُقدرّة، ويكنزها فى داره، فى كتب مذخورة، لا يطلع عليها إلا الخاصة القادرون. والقارئ يعرف من سلالة هذا القصاص طائفة تعتمد أساساً على المصدر الكتابى، وأن منهم طائفة تحتفظ بكتب «مراجع» يعودون إليها للمذاكرة قبل أدائهم الشفهى، وآخرون يقرءون منها مباشرة على جمهورهم. وعموماً، فإن احترام «الكتابية» وإعطاءها مكانة عالية يمتد مهيمناً على الذهنية الشعبية، وكثيراً ما نلقى من المؤدين من يدلل على مصداق ما يرويه بأنه "مذكور فى الكتب". وأمر الملك، فى نهاية السرد، بتدوين حكاية سيف الملوك وحفظها فى خزائنه يساير هذه القيمة التى استقرت للمكتوب، ويكون هذا الأمر الملكى تفخيماً للحكاية من وجهين: الأول أنها حازت على رضا الخاصة وتقديرهم؛ والثانى كونها أصبحت كتاباً مذخوراً وتراثاً مدوناً.

ولحن التمجيد والانتصار، الذى يسود مقاطع الفقرة القصصية الخامسة والأخيرة، هو فرحة بتحقق حكاية سيف الملوك **مكتوبة فى هيئة كتاب مخطوط**. بل إننا سنجد أنها

تكتب لمرة ثالثة بخط "التاجر حسن" ، ثم مرة رابعة بالذهب بأمر الملك وعلى أيدى كُتَّابه . وقد يقبل القارئ إعادة كتابتها فى المرة الأخيرة باعتبار أنها تتويج لها وتهيئة لضمها للخزانة الملكية ، ولكن إعادة كتابتها بخط "التاجر حسن" تستوقفه ولا شك ، وخاصة أن عبارة السرد تستخدم وصفاً لإعادة الكتابة يستوجب التوقف . فهى تقول : "ثم إن "التاجر حسن" أخذ القصة وكتبها بخطه مفسرة" . فهل تقصد العبارة بالتفسير المعنى العامى الذى يفيد وضوح الكتابة وإبانة رسم حروفها ؟ أم أن التفسير هنا يشير إلى شرح القصة وتوضيح تفصيلاتها والإبانة عن دلالتها كما تصورها التاجر حسن ؟ والمعنى الأخير يفضى إلى أن قصاصى الليالى ومدونيها يلمحون إلى عمليات التعديل التى تخضع لها الحكاية عند إعادة كتابتها ، سواء نتيجة للرقابة الداخلية والخارجية ، أو بسبب تباين القيم الاجتماعية واختلاف المعايير الجمالية ، فضلاً عن تأثرها بالدخول فى منظومة كتابية ، فى مجموع من الحكايات يضمها كتاب واحد . وهذا ما حدث لقصة سيف الملوك ، كما جرى لحكايات الليالى .

وتواصل الفقرة القصصية الخامسة سردها بإبراز دور القصاص المحترف باعتباره "الشخصية المساعدة" فى إتمام المهمة التى كان المملوك مكلفاً بإنجازها ؛ ألا وهى الحصول على نسخة من حكاية سيف الملوك . ولذا نجد أوصافاً تتم تحديد وضع هذا

القصاص، كما أرادت الحكاية أن تبين عنه. ففضلاً عن الملامح التى ربطت بينه وبين الأداء الشفهى للعامة، والملامح الأخرى التى أظهرت أن ارتباطه الأقوى هو بالثقافة الكتابية العالمة، تقدم الفقرة الخامسة أوصافاً تؤكد هذا الانتحاء بإسباغ سمات جسدية ومعنوية طيبة ومحببة تبعده عن الصورة الرديئة المعهودة للقصاص المحترف. فهو لديه معرفة وعلم ودراية فوق مدارك العامة، ولكنها تحت طلب الخاصة القادرين والعارفين قدرها. وعندما يصل السرد إلى موقف تمنُّع القصاص ومساومته على ثمن إتاحة قصته للمملوك المتلهف، يكون القارئ قد وصله ملمح مهم من ملامح وضع قصاص الحكايات. فالدلالة الأولية لهذه المساومة أن القصاص يعرف قدر ما يكتنزه، وبالتالى يعرف كيف يعزز من قيمة حكاياته، ويرفع من مكانتها، أما الدلالة الثانوية، فهى أن الحكاية قد غدت "سلعة"، مثلها مثل أى سلعة فى السوق، تخضع لأعراف السوق وآلياته وتُقيّم بالمال. وهذا ما ينبه القارئ إلى الظرف الاجتماعى- الاقتصادى الذى كان أرضية التغيرات الثقافية التى كان أحد مظاهرها سيادة الكتابية. وفى كل الأحوال، استخدمت حكاية المدخل الليلية هذه الملامح والعلاقات **لتُعلى من شأن القصاص ومروياته**، ربما بقدر من تكبير النسب، **فى مقابل الوضع المهمش لهما فى حركة الواقع المعيش.**

ومع هذا، فإننا عندما نقرأ وصية القصاص وشروطه المطوّلة،

بخصوص صون الحكاية، والتى ألقاها على المملوك عندما كان على أهبة السفر عائداً إلى بلاده بعد أن حصل على نسخة من "حكاية سيف الملوك"، نجد أن عبارات الوصية مأخوذة بنصها من الأقوال التى توالى ترديدها بين منتقدى القصص ومنتقصي القصاصين فى التراث العربى (١٣)؛ تلك الأقوال التى أشاعت موقفاً من القصص والقصاصين مازالت آثاره باقية فى الذهن الدارج حتى اليوم. وكل من مارس عملاً ميدانياً لمس هذا ويعانى منه حتى الآن. وها هو القصاص يشترط على المملوك ألا يروى القصة "على قارعة الطريق" (فى المجالس القصصية العامة!). وألا يحكيها عند العامة من "النساء والجوارى، ولا عند العبيد والسفهاء، ولا عند الصبيان (ناقصي الإدراك!). ولكى يحل السرد التناقض بين عبارات وصية القصاص، وبين وجود القصاص نفسه وممارسته مهنته وبين وجود السرد نفسه وحكايته وحكايات الليالى جميعا، يلجأ إلى اعتماد مبدأ الازدواجية منطلقاً لتبرير ازدواج النظرة إلى هذه الظواهر وطرق التعامل معها. والقصص - بناء على هذا المبدأ - تنقسم إلى فئتين: فئة معتبرة لها قيمتها الفنية وتقديرها الاجتماعى، وفئة غير معتبرة على المستويين. وأساس انقسام القصص هذا هو انقسام جمهورها المفترض إلى طبقتين: طبقة الخاصة وطبقة العامة. وطبقة الخاصة - كما تظهر فى السرد - تتكون من الشرائح التى تعتلى السطح الاجتماعى، إما بسبب السلطة

"الملوك والأمراء" أو بسبب الثروة "التجار وأصحاب الأملاك"، أو بسبب التعليم "العلماء والكُتَّاب والأدباء". أما طبقة العامة فهى تتكون من الشرائح الدنيا فى المجتمع، وقد أتى هذا التدنى إما بسبب تدنى نوعية المهن التى يمتهنونها، أو بسبب مكانتهم الاجتماعية الهامشية (ومن هنا اندرجت النساء الى جوار العبيد). ومن ثم، فإن التعليم النظامى المتاح، ويتجلى مظهره الأول فى تعليم القراءة والكتابة لأبناء أى من هاتين الطبقتين، يختلف، إن لم ينعدم، بالنسبة إلى أبناء العامة. وكذلك، فإن المعرفة التى يتم تداولها بين أبناء هاتين الطبقتين تختلف مادة وطبيعة. وعليه، فإن وعى أبناء كل من هاتين الطبقتين يختلف ويتباين وفقاً لاختلاف نوعية تشكيل هذا الوعى وتنمية مداركه معرفياً وثقافياً. وانطلاقاً من التسليم بهذه الازدواجية استساغ السرد هذا التناقض؛ ولذا نرى القصاص يشترط على المملوك حجب حكاية سيف الملوك عن العامة، ولكنه- فى الوقت نفسه- يطلب منه إتاحتها للخاصة: "وإنما تقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم". وفعل القراءة المستخدم فى العبارة يعيد تذكيرنا من جديد بالإشارات التى جرى تواليها عن سيادة المفاهيم الكتابية، وعن ارتباط هذا بمواصفات الراوى وتحديد نوعية الجمهور والمتلقين، كما صوَّرها قصّاصو الليالى ومدوِّنوها، أو قل **كما بثَّه صائغ حكاية المدخل الليلية ومعلن بيانها**.

لعل هذه المقـاربة إذن - تكون قـد بَيَّنت كـيف أن حكاية المدخل الليلية لم تكن محض إضافة وتزّيد، وإنما هى وحدة قصصية تضامت مع الوحدات القصصية المكوِّنة لقصة سيف الملوك، وإن ظل لها تمايزها بوصفها حكاية مدخل. كما إنها تناسقت مع حكايات (الليالى) المحيطة، وإن ظل لها تمايزها- أيضاً- من حيث هى حكاية تنطق عن الحكايات. واكتمل تمايزها بصياغتها لشكلها المخصوص الذى يتوافق مع دورها ومع قضيتها ومرماها.

ولعل الشواهد الأخيرة تكون قد بَينت كيف استخدم هذا الشكل المخصوص أركان الحكاية، من وصف ورسم للشخصيات والأدوار التى تعـزى إليـهم والأحـداث التى تقع لهم، لكى تكتسب تمثيلاتها القصصية فاعليتها وتعمل على مستويين متوازيين: المستوى القصصى الحكائى والمستوى البيانى الإعلامى. ولعل هذا العمل يكون قد وضح إفادتها من التقاليد والأشكال السابقة عليها لإحداث هذه النقلة التى قامت بها على مستوى التشكيل القصصى، كى تؤسس شكلها المتمايز: **"الحكاية- البيان"**.

والبيان الذى أعلنته هذه الحكاية يدعونا إلى معاينة حكايات (الليالى) من جديد، وإعادة فحص المسلمات والأحكام التى ران عليها الدهر فاتخذت شكل التقريرات المنتهى منها. وقد يسهم بيان كتاب (الليالى) عن حكاياته فى إرساء فهم أدق

وأغنى لحكايات الليالى، إذا تمت مقاربتها فى ضوء رؤية علمية ومنهجية منضبطة ترتكز على فحص ميدانى يُعاين حضور حكايات الليالى فى الواقع. وربما كان من أولى المسلمات التى يجب نقض التسليم بها- بناء على نتائج هذه المقاربة- وصف كتاب (ألف ليلة وليلة) بأنه كتاب شعبى يضم حكايات شعبية. فلا شهادة (ألف ليلة وليلة) نفسها، ولا معطيات الواقع الميدانى، تؤديان إلى الاطمئنان إلى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) كتاب «شعبى» بالمعنى العلمى الدقيق.

ودعوة «البيان» الذى أعلنته الحكاية الليلية لإعادة القراءة وإعادة فحص المسلمات، تمتد إلى أحكام أُخضعت لها العلاقة بين التراث العربى والمأثور الشعبى العربي، كما تمتد إلى التقريرات التى سادت عن الأشكال والأنواع التى أنتجاها وتجلَّى فيها إبداعهما: المختلف والمؤتلف.

الهوامش

(١) ألف ليلة وليلة : طبعة مصورة عن الطبعة الأولى بمطبعة بولاق سنة ١٢٥٢ هـ (١٨٣٥م) . "وحكاية بدر باسم" على الصفحات من ٢٤٢ إلى ٢٦٣ ، أما "حكاية سيف الملوك" فهى على الصفحات من ٢٢٦ إلى ٢٩٤ ، والصفحات الخاصة بالحكاية- البيان المدخل هى من ٢٦٣ إلى ٢٦٦ من الجزء الثانى من تلك الطبعة .

(٢) سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة" دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩ . والصفحات : ٦٩و٧٩و١٠٨ هى مصدر الاقتباسات .

(٣) الدَّالة : يستخدم الرياضيون هذا المصطلح بمعني المتغير الذى تتوقف قيمته على متغير آخر ، وقد نقل بروب هذا المصطلح إلى الدراسات الشعبية عندما استخدمه فى دراسته الرائدة لمورفولوجيا الحكاية المُغْربة ، وقد وهم البعض وترجم المصطلح إلى العربية بكلمة : وظيفة . وعلى أية حال ، فقد استخدم هذا المقال مصطلحات أخرى لبروب دون تكرار للإشارة حيث لا تخفى عليه .

(٤) انظر ، على سبيل المثال ، فصل : "البشر- القصص" ضمن كتاب : مفهوم الأدب ، تأليف تزيفتان تودوروف ، ترجمة منذر عياشى ، النادى الأدبى الثقافى بجدة . ,١٩٩٠ ودراسة فريال غزول المتميزة : -Ferial J. Ghazoul: The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo. 1980

(5)Peter Heath: Romance as genre in ((The Thousand and One Nights)): Journal of Arabic Literature, part: vol X VII. 1987. part II: V XIX 1988.

(٦)القباء: ثوب يلبس فوق الثياب أو القميص ويتمنطق عليه. المعجم الوسيط.

(٧) والتزاوج: الشفاهية والكتابية: ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة العدد ١٨٢، الكويت. شباط ,١٩٩٤ ويتأسس الكتب على إفادة عميقة من نتائج الدراسات المعاصرة التى تناولت جوانب من الشعبيات وربط بينها ليخرج بمركب نافذ النظرة وكلى الرؤية فى الآن ذاته. وعموماً، يلتقى هذا المقال مع غير قليل من طروحات الكتاب.

(٨) The Encyclopaedia of Myths and Legends of All Nations: H.S. Robinson and K. Wilson; Kaye & Word Ltd. London. 1977.P.P. 1110-1111.

(٩) انظر مناقشة فريال غزول لمصطلح Inductionفى:

The Arabian Nights in Shakespearean Comedy: (The Sleeper Awakened)) and The Tale of the Shrew, by Ferial J. Ghazoul in : The 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography: Dar Mahjar, Cambridge, Massachusetts. 1985.

(١٠)انظر فى استراتيجية المعنى فى الحكاية: ألف ليلة وليلة أو الكلمة الحبيسة: تأليف جمال الدين بن شيخ، ترجمة فؤاد الدهان، "فصول" ،مجلة النقد الأدبى المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤، وكذا كتاب: Story- Telling Techniques in Aarain Nights:

by David Pinault, Brill. 1992

وخاصة مناقشته للشكل والمعنى فى "حكاية مدينة النحاس"، الصفحات ٢٣١-٢٣٩.

(١١) عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، دار بو سلامة للطباعة والنشر، تونس، ١٩٧٧.

(١٢) ميجيل دى سرفتس: دون كيخوته، ترجمة عبد العزيز الأهوانى، (الألف كتاب ١٣٣)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧، المجلد الأول. وخاصة الفصل التاسع، الصفحات ٩٩-١٠٤.

(١٣) انظر عن هذه الأقوال: ألفت كمال الروبى، الموقف من القص فى تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.

x فصول، مجلة النقد الأدبى، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٤.

الأدب الشعبي وقضية الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية×

الواقع الثقافي المتغير

تعاورت أقطار الوطن العربي في العصر الحديث تغيُّرات تجلت في بنياتها كافة: الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية. وقد تزايدت وتائر هذه التغيرات في العقود الأخيرة بمعدلات عالية. ويكابد المواطنون العرب وقائعها ويتجادلون معها وفق تنوع مصالحهم وتوجهاتهم ودرجات وعيهم بما لا مجال للخوض فيه الآن. وقد أوضح الدارسون المعاصرون ملامح هذه التغيرات بتأريخها حيناً، وبالبحث النوعي المفصل أحياناً أخرى، فأضافوا إلى خبرة المعاينة والمعايشة خبرة الكشف بالتحليل والتنظير تبعاً لاختلاف مناهجهم ورؤاهم، مما لا مجال للتزيد فيه هنا. وإنما يكتفي هذا المقال بهذا الإقرار الأولي بالتغيرات المتوالية التي حدثت- وما زالت تحدث - في

× الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع، عدد من المشاركين، تحرير: عبد المنعم تليمة، جامعة الأمم المتحدة ومركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، مارس ١٩٨٧.

البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في أقطار الوطن العربي، ليتخذ من هذا الإقرار منطلقاً أساسياً له في مقاربته للظواهر الثقافية.

وما يحتاج إلى فضل إبانة في هذا الإقرار الأولي أمران يتصلان به ويجدر التنويه بهما بداية. أولهما: أن تركيز المقال - فيما يلي - على القضايا الثقافية، الشعبية بالخصوص، لا يعني نظرة ثقافية عازلة. وإنما يتم التركيز بقصد تحديد المجال سعياً نحو وضوح الرؤية. غير أن المقال يتحرك وفق منهجية ترى أن المجتمع الواحد تنتظمه بنية كلية، يحكم العلاقات بين مكوناتها - من بنى نوعية - جدل دائب. ثانيهما: أن التغيرات، التي امتدت إلى البنية الثقافية في المجتمع العربي المعاصر، قد تفاوتت سرعتها من فترة إلى فترة، وقد يبرز أثرها في جانب عن جانب آخر، غير أن وطأتها تظهر في الفترة الراهنة بصورة جلية.

والبادي أن البنية الثقافية تمر في أيامنا هذه بلحظة تحول، قد تكون فاصلة في إحداث مزيد من التحولات الحادة، ستؤثر - ولا شك - على صياغة صور المستقبل. والبادي - أيضاً - أن اتجاهات التغير الثقافي لا تلقى رضا من المثقفين الوطنيين، وينظرون إليها باعتبارها اتجاهات للتغير بالسلب إن لم تكن خطراً على الثقافة الوطنية وتزييفاً لوعي المواطنين وتفكيكاً لانتمائهم الوطني، وآية ذلك ما يجري من أحاديث ومناقشات ومداولات حول أزمة

الثقافة في السنوات الأخيرة.

وتجري هذه الأحاديث والمداولات على المستوى القومي مثلما تجري على المستوى القطري، سواء من جهة المسؤولين الحكوميين أو من جهة المثقفين وكتّاب الدوريات والصحف. فقد احتلت أزمة الثقافة، أو جانب من جوانبها مثل الكتاب أو المسرح أو الموسيقى أو السينما... إلخ، مكاناً شبه ثابت في كثير من الصحف والدوريات والندوات والملتقيات في الأعوام الأخيرة. وتناولت تصريحات وزراء الثقافة ومسؤوليها وقراراتهم هذه القضية بصورة شبه منتظمة. وما زالت القضية مطروحة للمداولة على مجلسي الشعب والشورى المصريين. وقد تابعت لجنة الخدمات التابعة لمجلس الشورى، منذ دور الانعقاد العادي الخامس (١٩٨٥)، مناقشة موضوع "نحو سياسة ثقافية للإنسان المصري" كما أصدر المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، التابع للمجالس القومية المتخصصة، تقريراً مشابهاً. وكذلك فعل المركز القومي للبحوث الاجتماعية. أما المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، التابعة لجامعة الدول العربية، فقد واصلت سلسلة من المؤتمرات للوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، وخاصة منذ الدورة الرابعة (الجزائر، أيار/ مايو عام ١٩٨٣) التي كان موضوعها "نحو أمن ثقافي عربي". هذا فضلاً عن اجتماعات خبراء المجالات النوعية المتوالية.

غير أن هذا الالتفات إلى ما يجري على الساحة الثقافية من تغيرات والتنبه إلى مخاطرها، خضع لنظرة تجزيئية في أغلب الحالات؛ إذ إن كثيراً من المعالجات للوضع الثقافي يتناول جانباً من جوانب البنية الثقافية، أو مكوناً من مكوناتها، عازلاً إياه عن سائر الجوانب والمكونات. وعندما جرى مؤخراً الانتباه إلى مبدأ رسم "خطة ثقافية" أو "سياسة ثقافية" فعلت النظرة التجزيئية فعلها، وتمت معالجة الثقافة باعتبارها عناصر وأجزاء وأنواعاً منفصلة يتم جمع بعضها إلى البعض الآخر باللصق والتجاور. وسقط من اعتبار هذه النظرة تواشج هذه الأجزاء والمكونات وتراسلها في شبكة من العلاقات تربط بينها لتكون منها بنية متكاملة.

وليست هذه النظرة التجزيئية بمعزولة عن منظور أصحابها للثقافة، من حيث طبيعتها وحدودها ومبدعيها الذين ينتجونها ويستهلكونها. وينبع هذا المنظور للثقافة من رؤى أصحابه الاجتماعية، على تباين وعيهم واختلاف توجهاتهم وتنوع مواقعهم، فضلاً عن نوعية تكوينهم الثقافي ودرايتهم بالمجال الثقافي. وهذا المنظور للثقافة - في إجماله - لم ينتج هذه المعالجات التجزيئية للواقع الثقافي فحسب، بل كرّس أيضاً نظرة "صفوية" للثقافة. وعلى اختلاف الرؤى والتوجهات، قصر - في الأغلب - مفهوم الثقافة على "الثقافة الرسمية،" وأسقطت "الثقافة الشعبية" من الاعتبار. ومن هنا، فإن

الإشارات المتكررة والمعالجة المتنوعة للتغير الثقافي كان يقصد بها دوماً "الثقافة الرسمية" أو جوانب منها. وفي الحالات القليلة التي أُشير فيها إلى بعض مكونات الثقافة الشعبية كان الطرح يدور عادة حول زوال هذه المكونات أو تعرضها للانقراض. ومع اختلاف دواعي هذه الإشارة، ودوافع هذا الطرح، يبقى أن هذه الإشارة غير كافية، وأن هذا الطرح غير دقيق، ولا يوفران فهماً واعياً لأبعاد المشكلة، لما يتضمناه من تشويش مفهومي وتضليل أيديولوجي. ولكن قبل أن نمضي في معالجة التغير الجاري في الثقافة الشعبية علينا أن نقف لنبسط مصطلحينا: الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية:

١- التمايز الثقافي

درجت الكتابات العربية الحديثة على استعمال لكلمة " ثقافة " يفيد معاني تدور في دائرة "الإلمام بفروع المعرفة الفكرية والأدبية والفنية". وقد تتسع هذه الدائرة لتشمل الإنتاج في هذه الفروع نفسها. غير أن هذا الاستعمال الأخير مقيد إلى حدٍّ كبير؛ لأن الإنتاج نفسه يعتبر منتمياً إلى فروع معرفية متخصصة. والتخصص - وفق هذا المفهوم الشائع - مغاير لمبدأ "الإلمام" الثقافي، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فالاستعمال الدارج للكلمة يربط بينها وبين صقل الفرد وتهذُّبه الذي ينتج عن هذا الإلمام بفروع المعرفة الفكرية والأدبية والفنية.

وهذا المفهوم الدارج للثقافة يُبعدها إلى حدٍّ كبير عن المعرفة

العلمية المتخصصة، وبخاصة في مجال الطبيعيات والرياضيات، اللهم إلا ما كان تبسيطاً لها، فضلاً عن استبعاده أصلاً للخبرة العملية واليدوية، خبرة التعامل مع أدوات إنتاج العيش وتنظيم سُبله، وما ينتج عن هذه الخبرة من تنظيم للعلاقات على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

وهذا المفهوم الدارج للثقافة يتجاهل بُعدها الاجتماعي، بل الواقع أنه يقصرها على قيم ومعايير تُسيِّد طبقة اجتماعية بعينها، ويُدعّم هذه المعايير والقيم تراث من الإنتاج الثقافي تتبناه هذه الطبقة باعتباره أقوم المنتوجات الثقافية وأجدرها بالبقاء[1] .

لقد دخلت كلمة ثقافة ـ باستعمالها الحديث هذا ـ إلى الحياة الفكرية العربية نتيجة لعمليات التثاقف التي تمت إثر اقتحام الغرب الأوروبي لوطننا العربي. وهى لم تدخل بريئة مجردة أو محايدة، وإنما استزرعت في تربتنا وهى تحمل في نواتها موروثات لقّحها بها مستعملوها من مثقفي البرجوازية الغربية الأوروبية. وهي موروثات تحمل صفات تمركز الغرب الأوروبي حول ذاته ثقافياً، وقيم ومعايير البرجوازية الأوروبية للثقافة، طبقياً ومعرفياً. وقد كان أحد نتائج استزراع هذا الفهم للثقافة أن وُضعت "الثقافة" ـ وفقاً للنموذج الثقافي الغربي ـ في مقابل

---

(١) انظر مادة "ثقافة،" في : ايكة هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهرى وحسن الشامى (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، وحيث يرد هذا الرأى نقلاً عن: سابير، "الثقافة: الحقيقى منها والزائف،" ص١٥٢ .

جمود الفكر العربي السابق على الاختراق الأوروبي الغربي أو تخلفه. وأصبح مفهوم الثقافة يجر وراءه سلسلة من الترادفات والإزاحات الدلالية. لعل المترادفة التالية تُعبر عنها: الثقافة = الانفتاح على النموذج الثقافي الغربي وتبنّيه = الرقي = التمدين = الحداثة = المعاصرة، في مقابل سلسلة أخرى من الترادفات والإزاحات الدلالية للوضع الثقافي السابق على الاختراق الأوروبي الغربي. استمرار النموذج الثقافي العربي التقليدي: الجمود = التقليدية = السلفية.

وقد يفسر لنا المفهوم السابق تردد استعمال كلمة ثقافة في الخطاب العربي المتثاقف مع الغرب الأوروبي، بينما يقل وجودها في الخطاب العربي التقليدي، وينعدم في الخطاب السلفي. كما قد يوضح لنا المفهوم السابق أحد أسباب إسقاط الثقافة الشعبية من الاعتبار الثقافي، والنظر إلى الثقافة الشعبية على أنها: لا ثقافة، أو أنها مضادة للثقافة، أو أنها تجسيد للتخلف الثقافي. وعندما اعتنى البعض ببعض مكوناتها، وأشار إلى أهمية جمعه وصونه، فقد كان يقصد صون بقايا ومخلفات أثرية أو في طريقها لأن تكون، وبوصفها شواهد على عصر وعقلية مضيا أو يجب أن يمضيا، مثلما نفعل مع شواهد التاريخ الطبيعي. إن مؤثرات من "النظرية التطورية" في الفكر والثقافة كانت ما زالت مهيمنة، وفيها كان يتم ترتيب المجتمعات والثقافات وفق مدرج ارتقائي: أدناه البدائي، وقرينه

الفولكلوري، وقمته النموذج الأوروبي الغربي.

بيد أنه من طرائف جدل الأفكار أن أحد روّاد النظرية التطورية في الأنثروبولوجيا، وهو تايلور، هو الذي قدم في كتابه "الثقافة البدائية" (عام ١٨٧١) تعريفاً للثقافة شاع من بعده، وأصبح أساساً للتحول في مفهوم الثقافة في الدراسات الإنسانية المعاصرة. فالثقافة في تعريفه "هي ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون والعادات، وأي قدرات أخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع"[٢] وهكذا اتسع مفهوم الثقافة وتعمق، وأصبحت ثقافة مجتمع ما تفهم على أنها مساهمة مشتركة لكل أفراده وطوائفه وطبقاته، يشترك في صياغتها الفلاح والعامل والصانع والعالم والمفكر، بل والأمي والكتابي. فهي حصيلة الخبرة التي راكمها أبناء هذا المجتمع وهم يحققون وجودهم الإنساني، وكوَّنوا من خلالها أسلوباً في العيش ونظرة للوجود الطبيعي والاجتماعي ورؤية للحياة.

وتأسيساً على هذا المفهوم، فإننا لا نملك استبعاد جماعة بشرية أو طبقة أو شريحة اجتماعية من الإبداع الثقافي. كما أننا لا نستطيع فصل المنتج الثقافي عن منتجيه ولا عن مستهلكيه. وفي الوقت نفسه، يقودنا هذا المفهوم للثقافة إلى التمايزات الثقافية في كل مجتمع؛ إذ إن كل مجتمع منقسم

---

(٢) المصدر نفسه، ص١٤٤، وأحمد أبو زيد، تايلور (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٧)، ص٦٣و٦٤.

ومتمايز اقتصادياً واجتماعياً، فبالضرورة ستكون هناك انقسامات وتمايزات ثقافية. ومع التسليم بأن المجتمع الواحد المتماسك يضم بنية ثقافية متكاملة متماسكة، فإنه لا تناقض في القول بأن هذه البنية الثقافية الكلية تتألف من ثقافات متمايزة، وتتشكل وحدة البناء الثقافي من خلال هذا التنوع الثقافي[٣].

ويسري هذا المبدأ على المجتمعات التاريخية المركبة ـ مثلما هو الحال في مجتمعات الوطن العربي ـ بصورة أكثر جلاء. ومن ثم وُجدت في هذه المجتمعات تمايزات ثقافية يمكننا أن نحددها على محور رأسي وفق معايير الوضع الاجتماعي، وعلى محور أفقي وفق معايير اللغة (أو اللهجة) والعرق والدين والعمل (نوع النشاط الإنتاجي) والموضوع المكاني (البيئة المحلية). ومن زاوية أخرى يُمكننا أن نضم هذه التمايزات الثقافية المتعددة في قسمين ثقافيين رئيسين: ثقافية رسمية وثقافية شعبية. فإذا قلنا إن الثقافة الرسمية هي ثقافة السائدين، فإن الثقافة الشعبية هي ثقافة المَسُودين. وإذا قلنا إن الثقافة الرسمية هي ثقافة من بيدهم السطوة والسلطة بسبب المكانة أو الثروة أو التعليم أو الانتماء إلى النظام، فإن الثقافة الشعبية هي ثقافة عامة الناس الذين تتعاورهم هذه السلطات. وينقسم هذان

(٣) انظر: الطاهر لبيب، سوسيولوجية الثقافة (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٨).

القسمان الرئيسان إلى شرائح ثقافية، فالإشارة إليها كأقسام كبرى لا يعني تجانسها الكامل ولا خلوها من الصراع الناتج عن اختلاف المواقع والتوجهات ونوعية الوعي، بل وفروق التكوين والتخصص. وبوضع هذه الاختلافات والفروق في التقدير يمكننا التعرُّف إلى الشرائح الرئيسية لكل من القسمين الكبيرين.

بالنسبة إلى الثقافة الرسمية يتجمع داخلها: ثقافة الصفوة وثقافة نظامية وثقافة مُشاعة أو جماهيرية. فثقافة الصفوة هي التي يُنظر إليها على أنها الثقافة العالية أو الراقية، وهي ذات طابع تخصصي يتطلب - بداية - قدراً من التكوين وتملك الأدوات، وهذا يستدعي توفراً وتفرغاً، وبالتالي فهي محصورة - بالضرورة -- في نخبة محدودة ممن يملكون إمكان الانكباب عليها إنتاجاً واستهلاكاً. ومثقفو هذه الشريحة يضمون تيارات واتجاهات تتراوح ما بين السلفيين والتراثيين وأصحاب اتجاهات التغريب والطليعيين. والثقافة النظامية هي الثقافة التي تعتبرها الطبقة الحاكمة المسيطرة الثقافة القياسية. تنظم مؤسساتها وفقاً لها، وترتب برامجها التعليمية والتربوية على أساسها، وتُخرّج موظفيها وكوادرها وفقاً لمستوياتها المعتمدة. والثقافة المُشاعة أو الجماهيرية هي الثقافة التي تسعى السلطة النظامية إلى تعميمها بين أوسع الجماهير، مستعينة - إضافة إلى أدواتها ووسائلها التقليدية - بما قدمه العصر من وسائل الاتصال الحديثة

والتي تكون، في الغالبية الغالبة من الحالات، هي القابضة الوحيدة عليها. ويتم كل جهد لكي تصبح هذه الثقافة سائغة ومقبولة جماهيرياً لضمان نفاذها واتساع مجال وصولها؛ لأنها هي الحاملة الحقيقية لتوجُّهات السلطة وتوجيهاتها ونوع الوعي المطلوب توصيله إلى الجماهير، وهي إحدى الوسائط - إن لم يكن أهمها - لضمان استيعاب المواطن وتنميطه داخل إطار مؤسسات الدولة. ومن هنا، كان ذلك الموقف الصراعي بين هذا الشق بالذات من الثقافة الرسمية مع الثقافة الشعبية والذي يتخذ أشكالاً وتكتيكات متنوعة لكي يزيحها ويحل محلها، مما سنتطرق إليه فيما بعد. وعموما فبالنسبة إلى الثقافة الرسمية في الدولة الحديثة، إذا كانت ثقافة الصفوة بمثابة مستودعها الاستراتيجي، فإن الثقافة المُشاعة أو الجماهيرية هي خطها الأمامي، اللهم إلا في حالات المثقفين والتيارات الثقافية المتجاوزة بوعيها موقف السلطة النظامية، وتطرح نفسها كبديل طامح إلى التغيير الجذري.

أما بالنسبة إلى الثقافة الشعبية فيمكننا أن نميز فيها شريحتين ثقافيتين: ثقافة دارجة أو عامية وثقافة تقليدية أو مأثورة. وإذا كانت الشريحتان تتشاركان معاً في أنهما من إنتاج عامة الناس، ينتجونها هم بأنفسهم ولأنفسهم، ويستهلكونها في محيطهم بموازاة الثقافة الرسمية أو بعيداً عنها، فإن الثقافة الدارجة تُعد في موقع وسيط حيث تسعى لتكيف أوسع مع المتغيرات الاقتصادية

والاجتماعية والثقافية من جهة، وأن تمتد أفقياً لتشمل قطاعات أوسع. ومن هنا، فإنها في وضع احتكاك دائم مع الثقافة الجماهيرية التي تبسطها الثقافة الرسمية. إلا أن الثقافة المأثورة التي تكتنز في ذاكرتها ومحفوظها الجمعي ذخيرة مأثور الأجيال السابقة، وإن كانت تُعبّر - في الوقت نفسه - عن خبرة الجماعة الحاضرة ورؤيتها المتكيفة مع الواقع المتجدد. وهي، وإن كانت أكثر محلية ومحدودية، إلا أنها تبقى الركيزة والمعين الذي تنهل منه الثقافة الشعبية.

ولكي نجمل ما فصلناه سالفاً، نوجز القول حول الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية:

إن الثقافة الشعبية هي التي ينتجها "العامة". وتكتسب الثقافة الشعبية صفتها "الشعبية" نتيجة لأن العامة من الشعب هم الذين ينتجونها ويستهلكونها. فإنجازات الثقافة الشعبية هي إبداع "جمعي" ينتمي إلى جموع هؤلاء العامة ولا ينسب إلى أفراد بذواتهم. وللثقافة الشعبية وسائلها وآلياتها التي تتضمن عدم سيرورة أي منتج ثقافي ما لم يتقبله هؤلاء العامة. وبالتالي فهم لا يدمجونه في ثقافتهم إلا إذا توافق مع متطلباتهم ورؤيتهم المتجددة مع تجدد أجيالهم وتجدد ظروف معيشتهم. أما الثقافة الرسمية فتكتسب صفتها "الرسمية" نتيجة لكونها من إنتاج أفراد ينتمون أساساً إلى المؤسسات النظامية الرسمية. ويتوافر هؤلاء الأفراد على الإنتاج الثقافي

الذي تتبناه الشرائح الاجتماعية المهيمنة وترعاه، وتقدمه على أنه الثقافة القياسية الحقة، وهي ثقافة رسمية؛ لأن هذه الشرائح الاجتماعية المهيمنة تكفل لها الوسائل والمؤسسات النظامية الرسمية التي تعمل على تدعيمها وبسطها، وتضمن توصيلها وإنماءها. وهذه المؤسسات النظامية الرسمية تستبعد -عموماً- الثقافة الشعبية، وتنظر إليها نظرة نافية، إما باعتبارها ثقافة مشوهة مختلفة، تنتمي إلى ماضٍ يجب تخطّيه، أو لكونها "لا ثقافة" كلياً.

غير أن هذا التعميم، الذي يصل إلى حد التبسيط المخل، لا يجعلنا نغفل التنبه إلى التمايزات الثقافية داخل هذين القسمين الثقافيين الكبيرين، وأنه توجد تيارات واتجاهات ثقافية داخل الثقافة الرسمية تسعى لتجاوز الطروحات الرسمية بتبنّي مواقف جذرية بديلة بل وإن قطاعات من الثقافة الرسمية تعترف بالثقافة الشعبية وتدخل جمعها ودرسها في مؤسسات الدولة الرسمية، فضلاً عن أن الأجهزة التي تعمل على بث الثقافة الجماهيرية الشائعة وتسييدها تعمل على أساس المواجهة مع هذه الثقافة الشعبية بإزاحتها أو دمجها أو إبدالها بهذه الثقافة الجماهيرية. ولعلنا لاحظنا أن الثقافة الشعبية ليست معدومة الاتصال والتواصل مع الثقافة الرسمية، على الأقل بواسطة الثقافة الدارجة. وشواهد المادة الثقافية تؤكد التواصل بين القسمين الثقافيين الكبيرين، وتدعم هذه الشواهد الافتراض

بأهمية وحيوية التواصل بينهما. وما من مواطن، مهما بلغ علمه ومكانته إلا وقد بَلَغته آثار من الثقافة الشعبية، كما إنه ما من مواطن مهما بلغت أميته وابتعاده، إلا شملته آثار من الثقافة الرسمية. ولعل هذا الاستنتاج الأخير هو ما أدى إلى التباس ران على كثير من الاتجاهات عند الدارسين الفولكلوريين من تصور أن الثقافة الشعبية "لا طبقية"؛ بمعنى أنها ملك لكل أبناء الوطن الواحد وغير منحازة اجتماعياً!

غير أن هذا الالتباس لا يجعلنا نغفل عن ملاحظة استقطاب التمايزات الثقافية التي تجمعها الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية حول متصل ثقافي. قطبا هذا المتصل الثقافي: ثقافة الصفوة والثقافة المأثورة، وبين هذين القطبين تتوالى التمايزات الثقافية الأخرى. ولقد أشرنا من قبل إلى أن التمايزات الثقافية، بتياراتها المتنوعة تحيا داخل البنية الثقافية الكلية. ويؤكد هذا المبدأ التكويني، والقائم على قانون الوحدة من خلال التنوع، قانون بنائي آخر يحكم المتصل الثقافي ويتأسس على تبادل علاقات التأثر والتأثير والفعل المتبادل بين مكونات هذا المتصل الثقافي. ولا يحد من أثر هذه المبادئ التكوينية إلا زيادة فعل الاستقطاب الاجتماعي؛ إذ كلما زاد الاستقطاب الاجتماعي؛ زاد الاستقطاب الثقافي، والعكس بالعكس(٤).

---

(٤) انظر: عبد الحميد حواس، "الثقافة الشعبية العربية: الحال والمال،" ورقة قُدمت إلى: ملتقى الجامعيين التونسيين والمصريين،٢، القاهرة، ١٠-١٤ آذار/مارس ,١٩٨٥

نخرج من هذا الحديث عن التمايز الثقافي، الذي طال بعض الشيء، بأنه لا مجال لتناول قضية الثقافة على إطلاقها فهو يفضي إلى تجريدها وتعليقها في الفراغ، ويقود إلى صبها في إطار المعايير الرسمية بتحيزها الطبقي. كما ينبهنا إلى أن درس الثقافة العربية درساً يؤدي إلى حسن الإدراك والفهم لا يتأتى إلا بدرس الثقافة الشعبية العربية. فالثقافة الشعبية هي الأساس التحتي للبناء الثقافي، الذي طال اختفاؤه عن الدارسين. وتبرز أهمية هذا الدرس للثقافة الشعبية، في أقطار الوطن العربي خصوصاً، نتيجة لضخامة الكتلة البشرية التي ما زالت تعتمد الثقافة الشعبية ثقافة لها، مقارنة بالضآلة العددية لمن يعتمدون الثقافة الرسمية ثقافة لهم. وتتبين أهمية هذا الدرس للثقافة الشعبية عندما يتكشف دور الثقافة الشعبية وأصحابها في صياغة الثقافة المستقبلة، سواء على مستوى الدور "الراهن" أو على مستوى الدور "الممكن".

٢- مواقف "المثقفين" من الثقافة الشعبية

إذا تفحصنا مواقف "المثقفين" (الأنتلجنسيا) من الثقافة الشعبية، سنجد أنها تباينت وفقاً لتوجهات تياراتهم المتنوعة وانتماءاتهم الاجتماعية المتباينة. وسنورد هنا أبرز هذه المواقف، مع وضعنا في الاعتبار تَرَكُّب هذه المواقف أحياناً وانتقائيتها في غير قليل من الأحيان:

أ- رأي دعاة التغريب في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من

مظاهر التخلف يقف حجر عثرة في طريق التمدين والتحديث (وفق النموذج الأوروبي الغربي)، ومن ثم يجب إزالتها واستبعادها من حياتنا. ومن رأى منهم في بعض ظواهر الثقافة الشعبية شيئاً جديراً بالاهتمام فإنما لطرافة هذه الظواهر طرافة متحفية أو لعتاقتها التي تثير الحنين نحو الماضي "البرىء" المفقود. ولكنها في كل الأحوال مبعدة عن واقعنا المعيشي.

ب- ويلتقي مع دعاة التغريب في موقفهم دعاة الأصولية السلفية والنقاء الديني واللغوي، وإن اختلفت منطلقات كل منهما بالطبع. فالثقافة الشعبية - من هذا المنظور- تحريف لأصل قديم ينتمي إلى عصر ذهبي مضى وتشويه له. وقد حدث هذا التحريف وذلك التشويه نتيجة لضلال العوام وأوهامهم. ومن ثم، يجب التخلص من هذا الضلال والوهم والتشويه توطئة لاستعادة الأصل النقي الصحيح.

ج- ورأى دعاة القومية العربية ـ وبخاصة في صورتها الغالية ـ في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من مظاهر التفكك القومي يؤكد عوامل الفرقة ويدعم "الشعوبية". ومن هنا، يجب محاصرتها تمهيداً لإلغائها. فالثقافة العربية الجامعة ـ في تقدير هذا الاتجاه ـ هي "التراث" أي مأثور الثقافة الرسمية الفصيح وحده.

د- أما أصحاب النزعة الوطنية فقد رأوا في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من مظاهر الأصالة الوطنية، ومجالاً للتمجيد

الرومانسي لكل نص قد يعثرون به. وقريب من هؤلاء دعاة الانفصال والتمركز الثقافي والمروّجين للخصوصية والتفرد في أنحاء متباينة من أقطار الوطن العربي.

هـ- وتراوح موقف الديموقراطيين الثوريين والماديين الجدليين من الثقافة الشعبية: من الرفض والاستبعاد، باعتبار أن مكوناتها وعناصرها تحوي الكثير مما هو مزيف للوعي أو معوق للوعي الصحيح، إلى الإشادة على أساس إقامة ترادف بين نسبة الشعبية في الثقافة الشعبية والشعب بالمعنى السياسي.

و- وتحت تأثير الفكر التنموي بمنحاه الاقتصادي تشكل تيار - معظمه من الأكاديميين - ينوه بأهمية التعرف على مكونات الثقافة الشعبية، ولكن على أساس مداراتها والدوران حولها والتكيف معها لضمان نجاح الخطط التنموية.

ز- أما في مجال الإبداع الفني فقد انطلق غير قليل من المبدعين من مبدأ التأصيل الثقافي بالاستلهام من عناصر الثقافة الشعبية، وتنوعت الاجتهادات في هذا الاستلهام، وحقق بعضها نجاحات مذكورة. غير أن البعض الآخر دار في دائرة الاستلهام المبتسر والانتقائي، الذي يلح على صور نمطية بعينها بنزعها من سياقها من دون تعمق في وظائفها أو علاقتها التركيبية. واستخدمت عناصر الثقافة الشعبية كمجرد شكل لإعطاء المظهر المحلي الطريف والغريب، بينما يظل النموذج الغربي هو الأساس.

وتعكس هذه المواقف المتباينة تردد الطبقة الوسطى ورؤيتها التي يعبر عنها مثقفوها. وهذه المواقف، وإن كانت تشير إلى نقلة في الاقتراب من الثقافة الشعبية (حتى من الاتجاهات التي نظرت إليها سلباً وسعت إلى إزالتها). لكن القاسم المشترك لمعظم هذه المواقف هو النظر إلى الثقافة الشعبية بمنظور يؤطره تصور أساسي يقوم على تعارض ثنائي (يصل إلى التناحر) بين الثقافة الشعبية والثقافة المبتغاة (وفق مفهوم كل اتجاه لما هو الأصح والأنفع).

وهذا التعارض الأخير يستند إلى الاعتقاد بصحة مواضعة كانت – ولا تزال – تعمل في تحريف كثير من توجهات التعامل مع الثقافة الشعبية أو الاقتراب منها. وهذه المواضعة تسلم بأن الثقافة الشعبية تكوين متكلس، صاغته أجيال ماضية ثم جمدت هذه الصياغة وتوقفت. وما يتناقله الجيل الحاضر ليس إلا رواسب وبقايا من هذا التكوين المتكلس الآخذ في التفتت والتلاشي، ولا يقوم الجيل الحاضر إلا بدور التكرار وإعادة الترديد لهذه البقايا والرواسب.

بيد أن الواقع الميداني ومعطيات مواد الثقافة الشعبية الحية تنفي هذه المواضعة التي يسلم بها أصحاب هذه المواقف ويعتبرونها حقيقة منتهى منها إذ تشير تسجيلات العمل الميداني وملاحظاته إلى أن الثقافة الشعبية ما زالت حية وفاعلة، وأنها تُشكِّل بنية متكاملة. وهي تستجيب لعوامل التغير وتُولِّد

تكوينات جديدة. وهذا يدعونا إلى أن نفرق بين ما تتعرض له الآن من عمليات الانتهاك شديدة الوطأة مستهدفة إزاحتها وإبدالها بغيرها، وبين وصفها بالتكلس، أو أنها ليست إلا شظايا من الرواسب والبقايا الماضية والآخذة في التلاشي. فهذا القول الأخير هو - في الواقع - ليس إلا تكريساً أيديولوجياً لعملية الاختراق المشار إليها، وما عملية الانتهاك الذي يقع على الثقافة الشعبية، إلا اعتراف - واعٍ أو غير واعٍ - من الجهات التي تقوم بالاختراق، سواء داخلية أو خارجية، بأن الثقافة الشعبية حية وفاعلة.

ثانياً: الأدب الشعبي جزء من الثقافة الشعبية

الواقع أن حديثنا المطول السابق عن الثقافة الشعبية لم يكن - بحال من الأحوال - استطراداً يبعد بنا عن الأدب الشعبي، بل كان في قلب إشكالياته، فالأدب الشعبي جزء من الثقافة الشعبية ولون من إبداعاتها، ويسري على الجزء ما يسري على الكل، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، كان من الضروري طرح أطروحاتنا السابقة بخصوص الثقافة الشعبية لكي يحدث تحول مفهومي ومنهجي لا بد منه لفهم معالجتنا لقضايا الأدب الشعبي وعمليات الإزاحة والإبدال التي تجري بصدده.

ونسبياً كان الأدب الشعبي - وما زال - أكثر حظاً في الالتفات إليه من كثير من أنواع الثقافة الشعبية وألوان إبداعها. فقد حظي باهتمام نسبي من الدوائر "المثقفة" ومن الدارسين

ومن أجهزة الدولة ومؤسساتها الرسمية. وخصصت له أكثر من جامعة أستاذية أو مقرراً دراسياً. فضلاً عن أن كثيراً من الاستعمالات لمصطلح الأدب الشعبي يكاد يوحّد بينه وبين الثقافة الشعبية، حتى إن مقرراً لدراسة الثقافة الشعبية في أحد المعاهد العليا يدرس تحت عنوان "الأدب الشعبي". بل إن كثيراً من المراكز التي أنشأتها الأقطار العربية للعناية بالثقافة الشعبية وجمعها وحفظها ودراساتها غلب عليها التركيز على الأدب الشعبي.

ويبدو أن الأدب الشعبي، بوصفه فن الكلمة، كان أقرب إلى التفضيل على أساس التفضيل العربي المبدئي لفن الكلمة وإحلاله محلاً أثيراً. غير أن هذا الانتحاء نحو الأدب الشعبي والاهتمام النسبي به جعله هدفاً لعمليات الانتهاك بمظهريها من إزاحة وإحلال، وقد عزّز من استهداف الأدب الشعبي لعمليات الاختراق هذه كونه فن الكلمة. والكلمة يسهل توجيهها وإعادة تشكيلها لتحمل رسائل تعبر عن "فكرية" من يوجهها ويعيد تشكيلها.

ولكن، لنتعرف أولاً على الكيفية التي كان يستجيب بها الأدب الشعبي لدواعي التغير، ليتبين لنا -من بعد- مظاهر الإزاحة والإحلال التي وقعت عليه.

١- الأدب الشعبي متغيراً

لا مشاحة في أن عروقاً من الماضي تمتد في الأدب الشعبي

المعاصر، فالجماعة الشعبية تكتنز في ذاكرتها مأثور خبرة الأجيال السابقة، وتدعم محفوظ هذه الذاكرة وتسنده بابتداع وتبني كل وسيلة لحفظ هذه الخبرة الماضية. وللقديم والتاريخي سطوته في موضوعات الأدب الشعبي وأشكاله وصياغته، وتنطق نصوص الأدب الشعبي مبرزة بوضوح قيمة الخبرة الماضية. ونجد شواهد لهذا في الأمثال والحكايات والقصص الأسطوري والخارق. فإذا كان المثل "من فات قديمه تاه" يُبرز هذه القيمة ويُعلي من شأنها، فهناك من الحكايات ما يدور حول تنويعات على الشخص الذي يشتري بثروته الأخيرة أمثالاً ثلاثة. ورغم استهانته في بداية الأمر بهذه الصفقة وإحساسه بالغبن وضياع ماله، فإن الأمثال الثلاثة تنجيه من المهالك وتهبه حياة جديدة. والمغزى في الحكاية ليس في الأمثال الثلاثة في ذاتها وإنما فيما يكمن خلفها من خبرة مذخورة. وتتجسد الخبرة الماضية في غير قليل من الحكايات في هيئة شيوخ مساعدين يَدُلُّون بطل الحكاية عند مفترق الطرق أو لَمّا تستحكم الصعاب. وقد تلجأ بعض الحكايات إلى تصوير قيمة هذه الخبرة الماضية بتمثيل كنائي مثلما حدث مع شيوخ مدينة الملك حكمون. فقد أصدر الملك حكمون قراراً بالتخلص من كل كبار السن (رمز الخبرة الماضية) ولم يتراجع الملك عن قراره المتعسف إلا عندما أشار أحد هؤلاء الشيوخ - كان مختفياً - على ابنه الشاب بمجموعة من الردود كشفت خطر قرار الملك.

وهكذا، تتدرج نصوص الأدب الشعبي في تناولها لقيمة الخبرة الماضية من النطق المباشر المنوه بها حتى التمثيل الرمزي. وشواهد الحال تشير إلى أنه حتى في مواقف الحياة اليومية تستدعي القصص المصورة للخبرة الماضية كأمثولة للتأسّي بها. ويظهر هذا في مواقف التحكيم العرفي حيث تستخدم النصوص المصورة لهذه الخبرة الماضية كشواهد أو أمثولات للقياس. ومن هذه الزاوية تصبح روايات السيرة، أو مقاطع منها، ليست تمجيداً فنياً لعالم مضى فحسب، وإنما استعادة له كمثال ونموذج قيمي أيضاً.

ومع هذا الدور الذي يلعبه الماضي في تكوين الأدب الشعبي وفي وعي مبدعيه، فإن الأدب الشعبي - مثله مثل كل الظواهر - يخضع لقانون الصيرورة والتغير الدائم. ويمتلك محفزاته النوعية التي تؤدي إلى إتمام هذا التغير من الداخل، من جهة، ومن جهة أخرى تربطه بالشروط العامة للتحولات الاجتماعية - الاقتصادية.

وإذا كان المتصور - افتراضاً - أن "جمعية" الأدب الشعبي تتناقض مع فعل التغيير، فإن شواهد النصوص تنفي وجود هذا التناقض المتصور. ذلك أن أي إنتاج شعبي لا يصبح شعبياً إلا إذا تقبلته الجماعة الشعبية وأشاعته بين أفرادها وتناقلته. وبذا يصبح انتماؤه إلى الجماعة هو مقومه الأساسي، وليس انتسابه لفرد بعينه وإن عرفنا هذا الفرد. فالجماعة لا تتقبل مُنْتَجاً

وتشيعه وتتناقله ما لم يتوافق مع متطلباتها ومعاييرها. وما لا يتوافق مع معاييرها، ولم يُرفض لأنها تطلبه، تُجري عليه الجماعة الشعبية التعديلات المناسبة لها ولقيمها وللغاية المرجوة منه.

والواقع أن كل جيل من أجيال الجماعة الشعبية يقوم بفرز مأثوره الجماعي وانتخاب ما يراه صالحاً، ويُعيد صياغة ما لا يتوافق مع احتياجاته ومعاييره ورؤاه، بأن يعدل من تركيبه بالحذف أو الإضافة أو إعادة ترتيب عناصره. ولا يدمج أي جيل في مأثوره أي مُنتج إلا بعد أن يمر بعملية الانتخاب والترشيح والصقل، وهي العملية التي توفر للمُنتج أقصى قدر من التعبير والتمثيل لرؤى هذا الجيل وأفكاره وقيمه. إن أبناء الجماعة الشعبية ليسوا مجرد حاملين لمأثور الآباء والأجداد ونقلة له، ولكنهم مبدعون- بدرجة من الدرجات - في المقام الأول. [٥]

ويتدعم هذا الدور الذي تقوم به "جمعية" النص بالدور الذي يقوم به "التناقل الشفوي" للنص في إحداث عملية التغيير. وقد يوضح أهمية الشفوية بالنسبة إلى الأدب الشعبي أن هذا الأدب كثيراً ما يوصف بالشفوية، فيطلق عليه الأدب الشفوي.

والتناقل الشفوي ليس مجرد وسيلة توصيل، وإنما هو عملية دينامية تؤدي إلى آثار بالغة الأهمية في تكوين النص

---

(٥) انظر: يورى سوكولوف، الفولكلور: قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (١٩٧١)، الفصل ٢، ص ٥٩-,١٥٥

الشعبي شكلاً ومضموناً. ذلك أن التناقل الشفوي يحرر النص الشعبي من الأطر الثابتة والمنتهى منها نتيجة التقييد بالكتابة مثلاً. وتحرر النص الشعبي يجعله قابلاً للإضافة أو الحذف أو إعادة ترتيب عناصره في إنشاء جديد أثناء عملية التناقل من شخص إلى آخر، ومن مكان إلى غيره، بل وأثناء كل أداء يقوم به الشخص الواحد. ولا تتم هذه التغييرات وفقاً لآلية النسيان أو الخطأ فحسب، وإنما تحدث هذه التغييرات - قبل كل هذا وبعده - وفقاً لتغير معايير ومنظور القائمين بالأداء والنقل. وتتمثل إحدى نتائج عملية التغيير والتعديل وإعادة الإنشاء في وجود وفرة من "التنويعات" على موضوع واحد ومن "الصور المتغيرة" للنص الواحد. ويعطي الدارسون القدر نفسه من الاهتمام والتقويم لكل واحدة من هذه التنويعات والصور المتغيرة، تأسيساً على أن كل واحدة منها تمثل إبداعاً متميزاً يعكس موقفاً وظرفاً معاصراً لإنتاج كل منها. وتتمثل إحدى النتائج الأخرى في إعادة تقويم دور الراوي الشعبي. فكما أشرنا، فيما أسلفنا، ليس الراوي مجرد حامل أو ناقل، وإنما هو مبدع أيضاً. فأداء الراوي لنص لا يتم عن طريق النسخ الآلي لأصل محفوظ، مهما بلغت قوة حافظته وحرصه على التطابق الكامل مع الأصل. فهو، على الأقل، سَيلوِّن من أدائه، ويحدث ضغوطاً على مواضع من النص، ويخفف من نبره في أخرى، أو يسارع من أدائه في غيرها، مراعياً - في كل الأحوال - ظرف استقبال الجمهور ومدى إصغائه وتفاعله مع أدائه،

ضماناً لأقصى فاعلية في التوصيل.

وهذا بدوره ينبّه إلى نتيجة أخرى تتعلق بدور الجمهور الإيجابي في الأداء الشعبي. ذلك أن الجمهور في الأداء الشعبي ليس جمهوراً متلقياً بصورة سلبية، وإنما يقوم بدور مشارك وفعال في عملية الأداء. مما يؤثر في الصورة النهائية الكلية لأداء المُؤدّي والنص المُؤدّي . ولذا، فإن نظرية الأداء المعاصرة تقوم على رصد العلائق المتبادلة ثلاثية الأطراف: المُؤدّي/ المُؤَدى/ المؤدَّى إليهم، كأطراف ثلاثة متفاعلة، في إطار السياق الذي تتم داخله عملية الأداء (٦).

وقد يغري تعدد "التنويعات" و "الصور المتغيرة" للنصوص الشعبية وكذلك المجال الواسع لـ "الارتجال" في الأداء الشعبي، بتصور أن الإبداع الشعبي عملية سائبة. ولكنا نكتفي هنا - لنقض هذا التصور - بلفت الانتباه إلى دور "التقاليد" في ضبط هذه الحرية وتنظيم أطرها وإقامة توازن نهائي بين مكونات النص. وربما كان من المفيد هنا أن نشير إلى أن دراسات الأدب الشعبي كانت من أوائل الدراسات التي سعت إلى الكشف عن البنية الهيكلية الناظمة لتجليات الظاهرة المتعددة والمتنوعة(٧). كما نبهت إلى درس "الثابت والمتحـول" في الإبداع البشري.

---

(٦) انظر: Ruth Finnegan. Oral Poetry (London: Cambridge University Press 1979).

(٧) انظر: Vladimir Propp, Morphologie du conte (Paris: Seuil, 1970)

للكتاب عدة ترجمات عربية، منها واحدة اشتركت فيها مع الصديقة سهير فهمي، وقد نشر منها فصلان بمجلة الفنون الشعبية، العددان ٢٠ و٢٢ سنة ١٩٨٧.

أما من حيث مادة نصوص الأدب الشعبي، فيصعب الاستشهاد بنماذج منها تمثل عمليات التغيير التي تحدث فيها . وهذه الصعوبة ناشئة عن سبب بسيط، وهو أنها كلها - بلا استثناء - تخضع لعملية التغيير. وربما كانت أولى مظاهر التغيير هي الاستبعاد نتيجة لتغير الظروف والوظائف التي كانت تتطلب وجود النص المستبعد، سواء أكانت هذه الظروف عامة أم خاصة. ومن هنا، اختفاء كثير من النصوص التي كانت متصلة بأسلوب من الحياة، أو طرائق في الإنتاج الاقتصادي أو بتصورات معتقدية، تغيرت أو تلاشت . ومن هنا، اختفاء النصوص التي كانت تؤدى مع صور من العمل لم تعد قائمة، مثل الأغاني التي كانت تردد أثناء دق الأرز لنزع غلافه الخارجي، فقد توقف أداؤها بانتشار الطواحين ومضارب الأرز الميكانيكية. ومثل ذلك حدث لكثير من النصوص التي كانت تصاحب ألوان العمل اليدوي التي توقفت. ولكن الثقافة الشعبية تصطنع آلية مقابلة تُحدث توازناً مع اختفاء هذه النصوص، ليس بإنشاء نصوص جديدة فحسب، وإنما أيضاً بإعادة انتخاب عناصر ووحدات بنائية من النصوص- المختفية بعد تفكيكها - وإدماجها في نصوص جديدة .

وتقودنا الملاحظة الأخيرة إلى أكثر الوسائل شيوعاً في إحداث التغيير المَنشود في النصوص المطلوب تغييرها لتتوافق مع ظرف الأداء الجديد، وهو أسلوب التبديل لبعض الكلمات أو المقاطع أو الأجزاء. والتي قد يكون الدافع إلى إجراء هذا التبديل هو مجرد اللياقة أو الاحتشام، ناهيك بالدواعي

الكبرى الناتجة عن تغير الظروف العامة أو الخاصة. ففي روايات موال أدهم الشرقاوي المجموعة ميدانياً منذ الأربعينات، نجد بيتاً نصه "تالت رصاصة جت في بزه الشمال بنشان"، إلا أننا قابلنا راوياً استشعر تحرجاً من التلفظ بكلمة "بز" وخصوصاً في حضور نساء، ومن هنا أبدلها بكلمة "صدر". وإذا كان الذوق الشعبي يقبل في ظروف التجمع الكرنفالي وزفة التجريس ترديد أقوال تدخل في باب السب الفاحش، مثلما يحدث في زفة دمية اللنبي في المساء السابق على شم النسيم ببورسعيد. إذ يهزأ الشباب بالدمية ويهينونها صائحين: "يا اللنبي.. يا بن حلنبوحة... ومراتك.. عرَّة وشرشوحة". إلا أن النص استجاب لدواعي الاحتشام، ومن هنا أبدل العبارة الأخيرة بعبارة "صبحت مفضوحة"، ثم أبدلها تبديلاً أكثر بعبارة "بتبيع ملوحة" [٨] وفي أغاني البنات التي تردد في أيام الأعراس أو في المناسبات الفرحة وأوقات السمر، نجد مجالاً واسعاً للاستشهاد لعملية التبديل هذه، فأغنية "ع الحوداية يا وله... ع الحوداية"، على سبيل المثال، تجر سلسلة من التباديل. ومن هنا كان طبيعياً أن نجد إحدى الصور تقول: على باب المصنع يا وله... ما تكلمنيش يا وله... لا بابا يسمع"[٩]. وقريب من ذلك ما

---

(٨) أنظر: عبد الحميد حواس، دمية شم النسيم، ضمن الدراسات المنشورة فى هذا الكتاب.

(٩) أنظر: تسجيل ميدانى قمت به بتاريخ ٢٦ آذار/ مارس ١٩٧١، أصوله مودعة بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية (زينب فرغلى حسن سند، مركز تدريب الرائدات الريفيات، موط، الوادى الجديد).

يحدث في أغانيهن التي تدور حول اختيار عريس المستقبل التي تنتقل في التفضيل بين الفلاح والحرفي والموظف والضابط... إلخ، شارحة دواعي التفضيل وفق تباين الظروف وتراتب الصعود الاجتماعي لكل من هذه الفئات. وتتركب هذه الوسيلة من التبديل على نحو أكبر في القصص المعتقدى والخارق، فتدور حول شخصية معينة أو مكان محدود، مثلما هو حادث في الدائرة القصصية التي تدور حول شخصية الإمام علي بن أبي طالب.

أما التقنية أو الوسيلة الأكثر تركيباً وتجذراً في صياغة الجسم الأساسي لذخيرة الأدب الشعبي، فهي التي تعتمد على مبدأ التفكيك وإعادة البناء. وقد أعطت هذه الوسيلة إمكانية واسعة للتغيير وإعادة الإنشاء من جهة، كما سَهَّلت إمكان انتقال عناصر ووحدات من نص إلى نص آخر، ومن نوع إلى نوع مغاير، ومن مناسبة إلى مناسبة مباينة، ومن أداء وظيفة إلى الدخول في وظيفة أخرى. وإذا كانت هذه التقنية واردة في كل أنواع الأدب الشعبي وصياغته، فقد تظهر لنا هنا بوضوح في أنواع تعتمد بنائياً على تتالي المقاطع أو الوحدات، فيما يشبه التداعي الحر، وكأنها حبات متوالية في عقد منظوم أو عنقود متآلف، مثلما هو

حادث في أغاني العمل (ما عدا أغاني العمل التي تأخذ موضوعاً قصصياً أو صيغة الموال)، وفي "العديد". ولذا سنجد وحدات شعرية مثل الوحدات التالية تُغنىّ في كل من أغاني العمل وفي العديد وفق الضوابط الموسيقية لكل منهما:

صبحت تقلّب في عريض الاكمام
والله خسارة والتراب لُمام
صبحت تقلب في عريض الكمّ
والله خسارة والتراب يلم
صبحت تلمّ الدمع في المنديل
على ولد كان يشبه القنديل
وان كان دمع العين يجيب حبايبي
كنا ملينا الطرق والمسارب(١٠)

وعلى القطب المقابل لحالة التشارك في الوحدات، نجد الحالة التي تعتمد على المادة الموضوعية فقط في إعادة الإنشاء، مثلما هو حادث في حالة أغاني العمل التي تعتمد المادة القصصية للسيرة الهلالية أساساً لتأليف وحدتها المكونة للأغنية، ومن هنا لجوء الأغنية للإلماح مستندة على أن الشخوص والوقائع والمواقف معروفة سلفاً، على النحو الذي يظهر في الجزء التالي

(١٠) انظر: عبد الحميد حواس، "أغنية العمل والبنية الأولية للشعر" ضمن الدراسات المنشورة في هذا الكتاب.

من أغنية كانت تصاحب العمل على الطنبور:

"حسن" يقول:

يـا "جـــبر"... مالك باكي؟

: باعوا النخيل وقسموا الأملاك!

ودمعها دمعين

تبكي "عزيزة"... ودمعها دمعين

ودمعها دمعين

تبكي على "يونس".. غريب يا عيني!

على وليفي

سكـــن الجبـل وللا طلع الريف[11]

وأحسب أنه قد اتضح لنا الآن الكيفية التي يجري بها الأدب الشعبي تغييراً دائباً في مكوناته، والمدى الواسع الذي يعمل فيه هذا التغيير. ولكنا نرى أنه من الضروري التنبيه إلى أن عملية التغيير بما تتضمنه من دور كبير للارتجال هي عملية محكومة بإطار من التقاليد، كما أشرنا من قبل. ولذا، فإن عملية تغيير النصوص وإعادة إنشائها مشروطة دوماً بوجود أطر منظمة، سواء على مستوى الأشكال والأنواع أو على مستوى الصياغة والسبك، وتحت هيمنة قيم مرجعية جمالية واجتماعية[12].

(١١) المصدر نفسه.

(١٢) Savend Nielsen, Stability in Musical Improvisation: A Repertoire of Icelandic Epic Songs, Acta Ethno- Musicologica Danica, 3 (Kobenhagn, 1982).

وتكشف المادة الميدانية المتعلقة بدور الارتجال في الإبداع الأدبي الشعبي، وبخاصة عند المحترفين وأشباههم من المؤدين الشعبيين، عن وجود مجموعة من الأطر والقواعد المنظمة يرتكزون عليها عند الأداء. وقد وَضَّح باري ولورد [١٣]، وأتباعهما من أصحاب "المدرسة الصيغية"، أن المؤدي الشعبي يكتنز في محفوظه رصيداً من الصيغ ينهل منها أثناء أدائه، ويستخدمها كركائز تساعده على مواصلة نسج إنشائه للنص المستعاد. كما كتب الأبنودي دراسة شيقة لآليات الأداء عند شاعر السيرة الهلالية وكيف تتحرك عملية الصياغة خطوة خطوة بناء على أسس مفكر فيها جيداً، رغم طابع الارتجال الذي يسم عملية الأداء[١٤].

نخرج من كل هذا - إذن - بالقول بأن عملية التغيير عملية دائبة الفعل في الثقافة الشعبية عموماً، والأدب الشعبي خصوصاً. وأن للأدب الشعبي، والثقافة الشعبية عامة، آليته ووسائله في إجراء عملية التغيير من الداخل. وأن هذا التغيير يتراسل مع الشروط الاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتغيرة، ويتوافق مع مصالح مبدعي الأدب الشعبي نفسه ومنظورهم وتوجّههم المتغير. وبالطبع، تتفاوت سرعة التغير في مكونات

---

(13) Albert B. Lord, The Singer of Tales (New York: Athenuem, 1978)

(١٤)انظر : عبد الرحمن الأبنودى، "السيرة بين الشاعر والراوى"، ورقة قدمت إلى: المؤتمر الدولى للسير الشعبية، ٢ جامعة القاهرة ٢-٧ كانون الثانى/ يناير ١٩٨٥

الأدب الشعبي من عصر إلى عصر ومن فترة إلى فترة تبعاً لاختلاف التسارع النسبي للتحولات التي تجري على أصحابه، ولمدى الاستقطاب الذي يقعون تحت وطأته في علاقتهم بأطراف البناء الاجتماعي الآخرين.

وإذن، فليس اقتراباً صحيحاً من الأدب الشعبي ولا الثقافة الشعبية اعتباره "لا أدب" أو اعتبارها "لا ثقافة"، ومن ثم التعامل مع أصحابهما باعتبارهم يعانون فراغاً ثقافياً. وليس اقتراباً صحيحاً من الأدب الشعبي ولا الثقافة الشعبية التعامل معهما على أنهما ظواهر متكلسة جامدة مُنتهى منها، أو اعتبارهما شظايا من الرواسب والبقايا التي تنتمي إلى عصر مضى وانقضى.

٢- الإزاحة والإحلال من الخارج

ألححنا على الإشارة إلى أن عملية التغيير الداخلية، التي تجري في الأدب الشعبي والثقافة الشعبية عموماً، عملية تقوم بها الأجيال المتتابعة من أصحاب هذه الثقافة وذلك الأدب. وبالتالي فإن الجيل الحالي منها يتملكها مثلما تملكها الأجيال الماضية، ويملك كل الصلاحية لإحداث التغييرات التي تناسبه وفق معاييره ومنظوره، وأن يجري عملية التثاقف مع الثقافات الأخرى التي يتصل بها وفق مرشحاته التي تفرز ما هو صالح لأن يدمجه في ثقافته. هذه هي الحال إذا ما كانت عملية التغيير، وعملية التثاقف مع الثقافات الأخرى، تتمّان في

ظروف متوازنة أو في ظروف منشطة تُتيح مزيداً من اتساع الأفق الثقافي. وبذا يتم تجاوز البنية الثقافية القديمة وبناء بنية ثقافية جديدة متماسكة في جدل توليدي خلاق. ولكن الثقافة الشعبية تجابه هجوماً بالغ الوطأة يتم من خارجها، في الوقت الذي تحاصر فيه فاعليتها البنائية. ومن هنا، فإن تكاملها يقع تحت تهديد بأن يصير تفاضلاً، وأن تتفكك بنيتها إلى شظايا وشذرات يسهل إزاحة بعضها وإبدال البعض الآخر بإحلال عناصر أخرى غريبة محلها.

وخطورة هذا الحديث لا تنصب على مآل الثقافة الشعبية والأدب الشعبي، ولكن خطورته تنصبّ حتماً على أصحابهما. فأصحابهما هم المستهدفون بداية ونهاية، لأسباب اقتصادية وسياسية غنية عن التنويه. وانتهاك الثقافة الشعبية وتفكيك بنيتها، على هذا النحو السريع المهددة به، معناه تفكك النسق المعرفي والقيمي؛ أي تفكك الوعي (على مستوييه: الواقعي المعيشي والممكن). وبانهيار الثقافة الشعبية يفقد أصحابها قلعتهم التي طالما لجأوا إليها للدفاع عن ذواتهم وحماية تمايزهم، طالما أن مقاليد الأمور ليست في أيديهم ولم يتملكوا سلاحهم البديل. وبعمليات الإزاحة والإحلال يتم سلب وعيهم، وبذا يسهل توجيههم أينما شاءت القوى التي تقوم بهذه الإزاحة وذلك الإحلال.

وقد يكون من المفيد - هنا - التنبيه إلى أن آثار هذا المصير،

الذي يمكن أن تعانيه الثقافة الشعبية، ستنسحب على البنية الكلية للمجتمع. فكما أشرنا، ينظم البنية الثقافية الكلية، متصل ثقافي ذو علاقات متبادلة بين الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية. ومن ثم، فإن سائر الشرائح الثقافية ليست بمنجاة من متواليات هذا المصير وتداعياته. (فضلاً عما تعانيه الشرائح الثقافية الأخرى كلّ بدورها من اختراق مماثل).

مهما يكن من أمر، نعود إلى التذكير بأن عملية الانتهاك الثقافي الواقعة على الثقافة الشعبية تتحرك مستندة على إحدى مسلمتين نظريتين:

أ- أن الثقافة الشعبية ليست "ثقافة" أصلاً ومن ثم فإن أصحابها يعانون فراغاً ثقافياً. ومن ثم، وجوب شغل هذا الفراغ واحتلاله "بالثقافة". وهذه "الثقافة" المفترضة تتباين بالضرورة حسب منظور الجهة التي أعطت نفسها حق شغل الفراغ، ووفق مصالحها والغاية التي تبتغيها من بثّها.

ب-أن الثقافة الشعبية تعود إلى الماضي. ولأنها ثقافة تقليدية فقد جمدت على صورتها الماضية، أو على الأدق جمد ما استمر منها من بقايا ورواسب. ومن ثم، فالموقف من هذه البقايا والرواسب هو إزاحتها وإحلال "الثقافة" المفترضة مكانها. ولا تعارض - في تصور بعض أصحاب هذا الموقف - بين هذا الموقف وصون بعض مظاهر هذه الرواسب والبقايا وحفظها حفظاً أرشيفياً أو متحفياً، ومن ثم "إعداد" هذه المظاهر

و"تهيئتها" لتكون صالحة "للفرجة" "وجذب السواح" من الأجانب أو مواطني الطبقة الوسطى الذين قد يستدعون من خلالها صوراً من الماضي الساذج الغابر أو يتحننون لـ "أصالة القرية" المفقودة أو المفتقدة".

ولا يني أصحاب هاتين النظرتين عن العمل وفقهما، ويرسخون المفاهيم الناتجة عنهما وضروب السلوك المترتبة عليهما. وبما أن قياداتهم هم أصحاب القرار والذين يديرون المؤسسات المتشعبة، وهم القابضون على وسائل التوصيل، لذا فإن هذه المفاهيم تعمم وتشيع ويعاد تقديمها وإنتاجها بإلحاح، حتى إنها وصلت إلى الاختصاصيين وأقرانهم من المتعاملين مع الثقافة الشعبية . وأفدح من كل هذا أثراً أن أصحاب الثقافة الشعبية أنفسهم أخذوا يتشربون هذه المفاهيم، ويقتنعون بها، ويستشعرون دونية ثقافتهم إزاء الثقافات الأخرى بل ويصلون في غير حالة إلى إنكارها، أو التنكر لها، لدرء التوهم أن هذا قد يصمهم بالتخلف أو الانحطاط الاجتماعي والفكرى.

وقد شكل الانتشار الواسع لأدوات ووسائل التوصيل الحديثة ويسرها، مما فاق بمراحل أدوات التوصيل التقليدية، وضعاً جديداً مغايراً من كل الوجوه، ويتطلب خيالاً جديداً وفعالية جديدة في التعامل. ووصول منتوجات هذه الأدوات إلى أعماق القرى والبوادي ليس مجرد انتشار أفقي فحسب، وبثها المتواصل ليل نهار ليس امتداداً زمنياً فقط، ودمج المسموع مع

المرئي فيما يبث، ليس مجرد وسائل تقنية وحسب، فقد حقق كل هذا نقلة نوعية، بل طفرة، في عملية الإبلاغ والتوصيل من جهة، وفي القيم والتصورات والتوجهات والمعارف من جهة أخرى.

ولعل أقرب النتائج إلى حديثنا هذا عن الثقافة الشعبية هو انتعاش "الشفوية" من جديد وتقهقر "الكتابية" أو تراجعها للخلفية نسبياً، بحيث أصبحنا إزاء ما يمكن أن نسميه بالشفوية الثانية. ولقد زحزح البث الإذاعي والتليفزيوني بإمكاناتهما الحديثة والمتجددة قيمة الكتاب والصحيفة ودفعهما إلى الخلف. وأغنى شريط الكاسيت والفيديو كاسيت المواطن العامي عن كتابة الخطابات ونحو ذلك، مما كان يلجئه للكتابة أو للكاتبين. ولكن النتيجة الكبرى تظل هذه الإمكانية الهائلة التي أصبحت تملكها هذه الأدوات الحديثة في الاتصال والسطوة المهيمنة التي تبسطها على أوسع الجماهير. بحيث أصبح من يقود هذه الأدوات والوسائل في الاتصال مالكاً لقياد هذه الجماهير وتوجيهها أنّى يشاء.

والمسألة هنا، بالنسبة إلى الثقافة الشعبية، ليست فرض الدولة لسيطرتها، ولا التوجيه الإعلامي للمواطنين بما يكفل تبنيهم لمواقفها، أو على الأقل رضوخهم وامتثالهم لها، ولا إشاعة قيم الشرائح الاجتماعية المسيطرة على أجهزة الدولة ومنظورها أو، باختصار، أيديولوجيتها. ففوق كل هذا تقوم

هذه الأجهزة باستخدام أدوات التوصيل الحديثة - إضافة إلى أدوات وقنوات التوصيل التقليدية - في إزاحة الثقافة الشعبية وإحلال ثقافة جديدة محلها، تلك الثقافة التي سميناها الثقافة الجماهيرية. وهي ثقافة خليط من مبسطات الثقافة النظامية مع المشاع من الثقافة الدارجة. وإشكالية هذه الثقافة الجماهيرية، التي تعمل الأجهزة الرسمية على إشاعتها وتعميمها على كل المواطنين، أنها في سبيل هذا تلجأ إلى الحد الأدنى في معالجتها للجوانب الثقافية على وجه العموم، فضلاً عن التشوش والخلط والابتسار في المفاهيم، ناهيك بسوء التوجيه الأيديولوجي. وكأن المسعى الكامن وراء هذا تنميط المواطنين في صورة طراز واحد مسطح "ذي بعد واحد". والعقدة في إشكالية هذه الثقافة الجماهيرية التي تعمل الأجهزة الرسمية على إشاعتها وتعميمها أن نموها، بمعنى نضجها وتخلّصها من الابتسار والتسطيح والتشوش والخلط والتخليط وسوء التوجيه الفكري والديماجوجية الأيديولوجية، يتناسب طردياً مع المشروع الوطني للدولة. فبمقدار ما يعلو هذا المشروع ويتقدم تنضج هذه الثقافة الجماهيرية وتأخذ في تصفية أدرانها (نسبياً وفي حدود توجه الفئات السائدة) وبمقدار انحسار هذا المشروع الوطني تنتكس هذه الثقافة الجماهيرية وتتغلب عليها مواطن ضعفها.

والرصد للعلاقة بين هذه الثقافة الجماهيرية والثقافة الشعبية

يلاحظ أنها في إبان فترات مد المشروع الوطني تأخذ منحنى أقرب إلى محاولة التعرف والفهم. ومن هنا، تأسست في هذه الفترات المؤسسات والمراكز الرسمية لدرس المأثور الشعبي وجمعه وصونه (في حدود المفاهيم والتوجهات السائدة) .
وشاع في الحياة الثقافية العامة تثمين لهذا المأثور الشعبي، كانت نتيجته تكوين الجمعيات الأهلية من الراغبين في العناية بهذا المأثور الشعبي والتعريف به، وفرضت هذه الروح العامة نفسها على أدوات التوصيل وقنواته. أما في فترات انحسار المشروع الوطني، فإن العلاقة بين الثقافة الجماهيرية والثقافة الشعبية تأخذ طابعاً تناحرياً، حتى وإن اكتسبت أغطية من دعاوى عالية الصوت وترديد الشعارات حول "الأصالة" أو "الخصوصية" أو "قيم القرية" وما لفّ لفها. وحتى وإن قدمت بعض مظاهر الثقافة الشعبية، فإن هذا يجري بمنطق "الاستعمال" أو "الاستخدام" لا التوظيف أو التجذير التوليدي الخلاق. وتسري هذه الروح إلى الحياة الثقافية العامة وبين الأنتلجنسيا، وينسحب هذا على الجمعيات الأهلية للمهتمين بالمأثور الشعبي، فتصل إلى حد التوقف عن النشاط. ولا غرابة في هذا الارتباط بين المشروع الوطني والموقف من الثقافة الشعبية فهو ارتباط متكرر في معظم البلدان، إن لم يكن كلها قاطبة، ظهر مع نشأة الاهتمام بالمأثور الشعبي في صورته الحديثة، الذي تحول إلى دراسات علمية منظمة، مع نمو الحركة القومية والمشاريع

الوطنيـة في أوروبا الغـربيـة، وظل هذا الارتبـاط لازمـاً في كل الدول الحـديثة. ومع انحسـار المشروع الوطني تصبح الثقـافة الجمـاهيـرية، بكل الإمكانات التي توفـرها الدولة لبسطهـا وإشـاعتـهـا وجذب أوسع جمـهـور إليـهـا، مطيـة لثـقـافـة "كوزموبوليتانية" تنتجها وتبثّها المصادر الثقافية الإمبريالية الحديثة. ومن خلال هذه الثقافة الجماهيرية تدفق سيال من الثقافة الإمبريالية الكوزموبوليتانية يعزز عملية انتهاك الثقافة الشعبية وتفكيك بنيتها وإزاحة مكوناتها وإحلال نموذج هجين يستزرع القيم الفردية الاستهلاكية، وما يرتبط بها من أسلوب حياة قوامه الحلم الأمريكي، الذي اصطنعتـه مصانع الثقـافة الإمبريالية الكوزموبوليتانية، ويفرض التسليم المطلق لهيمنة المصدر الأصلي للنموذج ألا وهو الولايات المتحدة موطن كل ما هو أقوى وأنفع وأحدث وموئله. ومع انحسار المشروع الوطني لا تكتفي مصادر الثقافة الإمبريالية الكوزموبوليتانية باتخاذ الثقافة الجماهيرية مطية لها أو قناة للتسلل عبرها، وإنما تسعى لتدعيم بثها المباشر وأدواتها الخاضعة لها مباشرة ومن دون وسيط، وليس عن طريق مراكزها الرئيسية، مستعينة بالقدرات المتنامية تكنولوجياً للبث المباشر، وإنما أيضاً عن طريق مواقع متقدمة. ولعل محاولة إنشاء قناة تليفزيونية تملكها شركات أجنبية أو متعددة الجنسيات في كل من تونس ومصر، على سبيل المثال، شاهد ونذير.

ثالثاً : إمكانات الوضع الراهن وبدائل المستقبل

في هذا الوضع الثقافي الصراعي الراهن، وفي إطار المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة به، تظهر مؤشرات تكشف عن محاولات من الثقافة الشعبية لمقاومة عملية الانتهاك والإحلال من جهة، كما تكشف عن تولد النقيض الذي يسعى لتجاوز الوضع الراهن مولداً البديل الجديد، ثقافة كل الشعب الموحدة .

فأما الثقافة الشعبية فتواجه ما تتعرض له بإمكاناتها المتيسرة وآلياتها ووسائلها التقليدية من ناحية، وباللجوء إلى أساليب التقية والمداراة من ناحية ثانية، وبتطوع الأدوات العصرية والمستحدثات الوافدة وتكييفها لأغراضها من ناحية ثالثة . وقد يمثل هذه الأساليب والوسائل جميعاً ما يجري مع الزار، باعتباره طقساً شاملاً يضم في رحابه ممارسات وشعائر وفنوناً من القول والموسيقى والرقص وعروقاً من طرائق التشخيص الدرامي . وأستخدم هذا المثال ليس لأني في صفه أو أدافع عنه، أبداً، وإنما لأنه مثال معَبر لشموله من جهة، ولأنه شاهد على قدرة ظواهر المأثور الشعبي في المواجهة، من جهة ثانية، ولأنه نموذج في إخفاق سياسة مواجهة ظواهر الثقافة والمعتقد بالقمع من جهة ثالثة. فقد تمت حملة على الزار في الثلاثينات، ولكنها لم تحقق نتيجة حاسمة، فنظمت بعدها - في الخمسينات - حملة أخرى أكثر شمولاً دخلت فيها مؤسسات الدولة الأمنية

والإعلامية والدينية، هوجمت فيها ممارسات الزار وحفلاته هجوماً عنيفاً متلاحقاً، على الرغم من أنه لم يكن في ذلك الحين يُشكِّل تلك الظاهرة الواسعة الانتشار، وكان وجوده الأساسي في دوائر نساء برجوازية المدن الكبرى وخصوصاً القاهرة وبعض أحيائها البلدية. وأعقب هذه الحملة مداراة القائمين بالزار وكمونهم لبعض الوقت، ثم عندما تهيأ لهم الظرف، أخذ الزار في الزحف من الأماكن الخلفية المتسترة إلى أن وصل إلى الشارع المفتوح وفجاج الريف، وجاور المسجد ودخل المقاهي والملاهي، وأصبحت توزع للدعوة إلى حفلاته بطاقات مطبوعة، وكذا طبع محترفوه بطاقات تعريفية، ونظمت له حفلات دورية في أماكن معروفة ثابتة، وسجل على شرائط الكاسيت والفيديو، بل وصعد ليمارس على خشبة أحد مسارح الدولة. ولكي ينفي الزار التعارض بين ممارساته ومعتقداته وبين "الدين" أطلق على حفلاته اصطلاح "حضرة" الذي يستخدم في "الذكر" الصوفي، بل واستخدم اصطلاح "الذكر" للإشارة إلى رقصاته، وأصبحت كودية الزار تلقب بالشيخة، وصار الأولياء الكبار يُشكِّلون مجموعة من أسياد الزار، وغدا الإنشاد الديني بنصوصه وموسيقاه جزءاً أساسياً من أجزاء الأداء الزاري.

وهكذا تكيّف الزار في مواجهة الحملة المباشرة التي انصبت عليه قاصدة القضاء عليه والتخلص منه تماماً. بل واستغل الأدوات والإمكانات المستحدثة لتحقق له انتشاراً أوسع مما كان

ليصل إليه من قبل الحملة عليه. وإذا كان قد أدمج عناصر لم تكن داخلة في مجاله من قبل، كما عدل من بعض مظاهره أو أعاد ترتيبها، فإنه حافظ على طقوسه الأساسية ووظائفه. وليس حديثنا هذا محاولة لتمجيد ما فعله الزار ولا لقدرته على المواجهة والتكيف، ولكن المقصود هو إثارة الاهتمام بالبحث عن الأسباب والدوافع وفهم الظاهرة وما يكمن وراءها من قوانين الحركة في الثقافة والوعي. فقد لجأت السلطات إلى المنع والتحريم، ولكن الظرف القائم كان ظرفاً زارياً، وكان الزار لا يزال يحقق وظائف نفسية واجتماعية وجمالية لممارسيه، وكان التركيب المعتقدي – الذي لم يتغير بالمنع والتحريم وحدهما – يدعم وجود الزار. ولهذا، استمر الزار لأنه ما زال، بالنسبة إلى الناس "حقيقة" تؤدي وظيفة .

وبنمط آخر من التكييف والتعديل استمرت ظاهرة شعبية أخرى وانتعشت. فقد كان يجري في بورسعيد والمدن المتصلة بها (الإسماعيلية ودمياط) صنع دمى من القماش تحرق في نيران كبيرة في منتصف ليلة شم النسيم . والشواهد تشير أن ذلك كان يحصل في نطاق محدود. وبعد تهجير سكان مدن القناة توقفت هذه الممارسة، أو كادت، ولما عاد أهالي القناة إلى ديارهم عاودوا الاحتفال. ثم أخذ الاحتفال في التوسع لما ربط المحتفلون الدمى بالأحداث الاجتماعية والسياسية الجارية. فأطلقوا على

الدمى أسماء الشخصيات غير المحببة أو التي تدار الحملات الإعلامية الرسمية ضدها، وهكذا ضمنوا تعضيد رجال السلطة وممثليها. وهكذا تغير شكل الدمية أو اسمها وربما بعض الممارسات المتصلة بها، ولكن بقي الطقس الشعائري الاحتفالي يحقق لدى القائمين به دوراً ووظيفة.

وإذا كان النمطان السابقان من أنماط المواجهة والتكيف، التي تقوم بها الثقافة الشعبية، نمطين ملتبسين، فإنا نقدم مثالاً لنمط ثالث في المواجهة والتكيف، لعله أكثر قرباً من مجالنا من ناحية، وأكثر فاعلية في تصوير كيفية الإنماء الذاتي الذي تقوم به الثقافة الشعبية ومحاولتها الانفتاح على آفاق ثقافية أوسع والتثاقف معها. فقد قام مؤدو السيرة الهلالية بتغيير في آلاتهم الموسيقية، وتبنّوا الجديد منها المناسب لهم والذي يمكن أن يطوعوه لأساليبهم في العزف، كما توسعوا في أساليبهم في الغناء ونوعوا فيها وفي طرقهم في الأداء ليسايروا الظروف الجديدة وما استتبعها من تغيير في الأذواق والقيم (١٥). ثم مدوا نطاق أدائهم إلى ميدان تسجيلات الكاسيت، لما افتقدوا التجمعات التي يمكن أن تقبل على الأداء الحي. ولكنهم، في كل الأحوال، أبقوا على السيرة متاحة تدخل في التكوين الثقافي لأجيال كان وارداً أن تفقدها كما فقدت غيرها من

(١٥) انظر: عبد الحميد حواس، "مدارس أداء السيرة الهلالية في مصر"، ضمن الدراسات المنشورة في هذا الكتاب.

الذخائر والمنجزات الإنسانية(١٦).

ويوضح هذا المثال ما عنيناه وألححنا عليه طويلاً من أن الثقافة الشعبية دائبة التغير من جهة، وأن التغيير الذي يتم يتراسل مع التغيرات المحيطة سواء في البنية التحتية أو العلوية للمجتمع الذي تنتمي إليه، وأن هذا التغيير إذا جرى في ظروف متوازنة ومنشطة فإنه يتجه إلى مزيد من سعة الأفق الثقافي ويتثاقف مع الثقافات الأخرى في صورة متوازنة من دون إحساس بعقد الدونية أو الاستعلاء.

وبهذا يمكن للثقافة الشعبية أن تتمثل التغيرات المستحدثة وتهضم خير ما في المنجزات الإنسانية. وهكذا تتحرك حركة جدلية صاعدة من ثقافة شعبية إلى ثقافة لكل الشعب. ثقافة تضرب جذورها في أرض مجتمعها، وتعبر عن مصالح القوى الصاعدة فيه وتدمج في ذخيرتها أرقى ما في الخبرة الإنسانية. ثقافة وحدوية موحدة تعترف بالتمايز في إطار هذه الوحدة، لأن خبرتها علمتها أن الوحدة تغتني بالتنوع. وهي موحدة لأنها تستهدف رأب الصدع الثقافي داخل المجتمع الواحد، وهي

---

(١٦) حول علاقة السينما بالثقافة الشعبية، انظر لعبد الحميد حواس: "السينما المصرية والثقافة الشعبية"، ورقة قدمت إلى: حلقة بحث الإنسان المصرى على الشاشة، لجنة السينما.. المجلس الأعلى للثقافة، آذار/ مارس ١٩٨٤، و"السيرة العربية فى السينما المصرية"، ورقة قدمت إلى: المؤتمر الدولى للسير الشعبية العربية، ٢، جامعة القاهرة، ٢-٧ كانون الثانى/يناير ,١٩٨٥ وحول علاقة الموسيقى بالثقافة الشعبية، انظر: عبد الحميد حواس، "التيار المعاصر فى الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية: التوجه الفنى- الاجتماعى"، ورقة قدمت إلى: ندوة استلهام التراث الشعبى فى الإبداع الفنى الحديث، فى إطار مهرجان سيوف، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨٥

موحدة لأنها توسع من رؤيتها لتتجاوز التشرذم والتمركز حول الذات بسبب النوازع العرقية أو الجهوية أو الطائفية أو الفئوية . وهي منفتحة على المنجز الثقافي الإنساني لأنها تعرف بخبرتها الطويلة أن الأساس العميق للنشاط الثقافي عند البشر في أنحاء المعمورة كافة موحد ومشترك وإن اختلفت تجلياته وتعددت تلويناته. ويحدوها الحلم بذلك اليوم البعيد، ولكنه آتٍ ولا ريب، الذي يكون المواطن العربي فيه، سواء في القرى أو البوادي، قادراً على تذوق كل من السيرة الهلالية والشاهنامة والراميانا والكاليفالا والإلياذة بالقدر نفسه من الاستمتاع والإدراك .

غير أن هذه الثقافة الشعبية لم تترك لتكمل مسعاها، ولا حركتها الجدلية الصاعدة، وصارت تعاني من عملية الانتهاك المزدوجة التي ألمحنا إليها . وتجري عملية تفكيك بنيتها ثم إزاحة مكوناتها وإبدالها بأخرى من الخارج وإحلالها محلها. والمشكلة هنا أن عملية الانتهاك الموجهة من الخارج تملك من الإمكانات والوسائل ما لا تملك الثقافة الشعبية في حال من الأحوال . والمشكلة الأكبر أن عملية الانتهاك ليست موجهة إلى العناصر والمكونات فحسب، وإنما أساساً إلى المركز الجامع للبنية، وهو شعور الثقافة بذاتها، مما جعلها تشعر بالدونية وترتضي الموقف التابع، وحَوَّل أصحابها من منتجين إلى مستقبلين.

ولكن هذا الوضع الصراعى القلق ولّد نقيضه. ومن هنا، ظهرت عناصر المقاومة فى الثقافة الشعبية وسعيها إلى تجاوز البنية القديمة ببناء ثقافى أرقى، ولكن الاستمرار فى هذا التجاوز وتصعيده مشروط بنمو حركة أصحاب هذه الثقافة ونمو وعيهم بذاتهم ومصالحهم. وفى الوقت نفسه يتزايد نمو اتجاه بين طليعة الأنتلجنسيا يعمل- حتى من داخل المؤسسات الرسمية- على المساهمة فى خلق الثقافة الجديدة البديلة، التى عوق الانتهاك الثقافى- من الداخل ومن الخارج- نموها. ثقافة تبدأ من فهم للثقافة الشعبية وإدراك لمميزاتها النوعية، ثم تنشيط حركتها لتوسع من آفاقها، وتالياً توسيع خطوط التقائها مع حركة الثقافة الإنسانية فى أرقى منجزاتها وتنشيط توصيل منجزات الثقافة الشعبية إلى الشرائح الثقافية الأخرى، مما يتيح تمثلاً عميقاً واعياً لمنجزاتها وإضافاتها للتراث الإنسانى. وتستهدف هاتان الحركتان المتفاعلتان صياغة الثقافة الموحدة التى يتشارك فيها، إنتاجاً واستهلاكاً، المواطنون من أبناء القوى الشعبية، تكون مُعَبِّرة عن مصالح هذه القوى ومنظورها، لا لمصلحة قوى مهيمنة، سواء فى الداخل أو فى الخارج. وعندها تنحل الثقافة الشعبية فى هذه الثقافة الموحدة لتبنى وحدة أرقى: ثقافة كل الشعب.

الحكومة فى الثقافة الشعبية×

فى المصطلح

يستعمل هذا المقال اصطلاح "الثقافة الشعبية" قاصداً به تمييز الثقافة، التى ينتجها "العامة" عن "الثقافة الرسمية" التى ينتجها "الخاصة" وتكتسب الثقافة الشعبية صفتها "الشعبية" نتيجة لأن العامة من الشعب هم الذين ينتجونها، ويستهلكونها. فإنجازات الثقافة الشعبية هى إبداع "جمعى" ينتمى إلى جموع هؤلاء العامة ولا ينسب إلى أفراد بذواتهم. وللثقافة الشعبية وسائلها وآلياتها، التى تضمن عدم سيرورة أى منتج ثقافى، ما لم يتقبله هؤلاء العامة، وبالتالى فهم لا يدمجونه فى ثقافتهم إلا إذا توافق مع متطلباتهم ورؤيتهم المتجددة مع تجدد ظروف معاشهم.

وتكتسب الثقافة الرسمية صفتها "الرسمية" نتيجة لكونها من إنتاج أفراد من صفوة خاصة، يتوفرون على الإنتاج الثقافى الذى تتبناه الشرائح الاجتماعية المهيمنة، وترعاه، وتقدمه على

× قضايا فكرية، الكتاب الأول، يوليو ١٩٨٥.

أنه الثقافة القياسية الحقة. وهى ثقافة "رسمية"؛ لأن هذه الشرائح الاجتماعية المهيمنة تكفل لها الوسائل والمؤسسات النظامية الرسمية التى تعمل على تدعيمها وبسطها، وتضمن توصيلها وإنماءها. وهذه المؤسسات النظامية الرسمية تستبعد - عموماً - الثقافة الشعبية، فهى تنظر إليها نظرة نافية، إما باعتبارها ثقافة مشوهة متخلفة، تنتمى إلى ماضٍ يجب تخطيه، أو لكونها "لا ثقافة" بالكلية.

غير أن الثقافة - فى الدراسات الإنسانية المعاصرة - رؤية للحياة، تحدد سلوك الجماعة البشرية التى تأخذ بهذه الرؤية. ويصوغ هذه الرؤية مجمل الخبرة التى حصّلتها هذه الجماعة على مجرى تاريخها، والتى استطاعت من خلالها وبواسطتها إنتاج معاشها وتنظيم علاقاتها، وإنشاء إبداعاتها المادية والمعنوية وتعبيراتها العقلية والوجدانية. وعلى ذلك، فالعامة فى الريف وفى الحضر، (الفلاح والعامل والصانع والحرفى) لهم ثقافتهم، وإن لم ينتسبوا إلى مؤسسات ومعاهد تعليمية نظامية رسمية. وبصرف النظر عن الأمية الكتابية، فهؤلاء العامة لهم وسائلهم المتنوعة وأساليبهم فى إنتاج العيش، مع تفاوت فى تقنياته، ولهم قواعدهم المنظمة للعلاقات بينهم وبين الآخرين، ولهم منظومة من المعارف والتصورات والقيم والأعراف، ولهم أشكال من الإبداع الأدبى والفنى. خلاصة القول -إذن- أن لهؤلاء العامة ثقافتهم الشعبية، التى تواكب

نشاطهم فى الحياة، وتتجدّد بتجدد ما يطرأ على حياتهم وعلاقاتهم من تغيرات وأحداث.

وواقع الحال، أن هذه الثقافة الشعبية، مع اتساعها باتساع الحياة وتشعب مجالاتها، تشكل بنية متكاملة ذات علاقات متداخلة، لا يفهم الجزء منها إلا بفهم علاقاته السياقية مع سائر الأجزاء.

لذا، ينطلق المقال من مصطلح "الثقافة الشعبية" متجنّباً تعبيراً مثل: الفنون الشعبية، أو الأدب الشعبى، أو الفولكلور. ففضلاً عن جزئية هذه التعبيرات، فقد اعتورها قدر لا بأس به من الخلط والتشوش، ورانت عليها ظلال متكاثفة من الدلالات المتحيزة.

تحديدات منهجية

دون إفاضة تحوّلنا إلى مناقشة طبيعة الثقافة واجتماعيتها، مما يخرج بنا عن حدود هذا المقال، ننبّه إلى أن هذا المقال قد بدأ بوضع هذا التقابل بين "الثقافة الشعبية" و"الثقافة الرسمية" رامياً إلى وضع تمييز أوّلي إجرائى. غير أن المقال ينطلق من إدراك ساطع هو أن هذا التقابل ليس من النوع البسيط الذى يجعل الثقافتين فى حالة انفصال حاد وقطيعة كاملة، فهذا لا يحدث إلا فى حالة الاستقطاب الاجتماعى الشديد. ومن جهة أخرى، فالثقافتان تحكمهما علاقة جدلية متفاعلة، أساسها قانون الصيرورة والتغير الدائم، ومن هنا فظهور توجُّهات

جديدة، تسعى إلى نفى القديم السائد وتجاوزه ليس فى حاجة إلى تنويه. ويظهر هذا بوضوح فى الثقافة الرسمية، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا أنها ليست كتلة ثقافية متجانسة، وإنما تتمايز إلى تيارات واتجاهات.

ودون إفاضة - أيضاً - فى إشكالية العلاقة بين الشكل والمضمون، يقصر هذا المقال معالجته لمسألة "الحكومة" وتصورها فى الثقافة الشعبية على التصورات والأفكار المرتبطة بها دون التعرض لجماليات التعبيرات التى تُجلّى هذه التصورات. فضلاً عن عدم تعرضه لتكوّن هذه التصورات والأفكار ومدى عكسها للواقع الذى أنتجها، رغم إدراكه البدهى لجدلية العلاقة بين الواقع وما ينتجه من تصورات وأفكار وتعبيرات.

ودون إفاضة - أيضاً - فى الأهمية المنهجية لربط كل منتج ثقافى بمُنتجه والسياق الذى تم إنتاجه فيه، سيلجأ المقال - فى هذا المستوى من الدرس - إلى فحص المُنتجات فى عموميتها، لكى يتحصل على الصورة العامة، باعتبار هذه المنتجات جميعاً نصاً واحداً متصلاً، مع إدراكه أن هذه المعالجة الأفقية لا تتكامل إلا بمعالجة أخرى رأسية تفحص كل نص فى علاقته بظروف إنتاجه المحدد والجماعة المرجعية التى أنتجته.

الدولة والحكومة

إذا انتقلنا إلى فحص مدى استخدام كلمة "الدولة" فى اللغة الشائعة فى منتجات الثقافة الشعبية، فإننا لن نجد لهذه الكلمة

شيوعاً؛ إذ لا يستعمل مصطلح الدولة إلا استعمالات نادرة فى نصوص وألوان من "الخطاب" ينشئها أفراد، ويضعونها فى قوالب مشابهة لقوالب الإبداع الشعبى، يُجارون بها اللغة السائدة فى أجهزة الإعلام الرسمية. ولكن هذه النصوص - فى كل الأحوال- تفتقد السيرورة. والصيرورة المُنتج وتناقله فيصل فى شعبيته وضمّه إلى ذخيرة الثقافة الشعبية.

وإنما تستخدم الثقافة الشعبية، تعبيراً عن مفهوم الدولة، "لفظة الحكومة". وإذا تتبعنا الحقل الدلالى للاستعمال المتواتر شعبياً لكلمة "حكومة"، سنجد أن هذا الاستعمال يأخذ وجهين: فهو من جهة يتضمن تجريداً لمفهوم السلطة العامة، التى تقف على رأس المجتمع، وتفرض هيمنتها بواسطة قرارات علوية وأجهزة تنفيذية ذات طبيعة قهرية، وتوطّد "نظاماً" يعتمد على قانون متعال. ونجد داخل هذا المستوى إدراكاً كامناً للتطابق بين نفوذ هذه السلطة الفوقية ومصالح الفئات الاجتماعية المالكة للثروة والجاه. من جهة أخرى، سنجد أن الاستعمال الشعبى لكلمة الحكومة يشير إلى تجسد هذه السلطة المجردة فى أجهزة تنفيذية، وخاصة فى "الرتب" والوظائف الرسمية المتصاعدة للقائمين على التنفيذ، وعلى الأخصّ فى رجال الشرطة، وما يرتبط بتنفيذهم لقرارات النظام من إجراءات قهرية.

ومن تحصيل الحاصل القول بأننا لن نجد وجهى استعمال الثقافة الشعبية لمفهوم "الحكومة" مثبّتين فى صياغة تنظيرية،

وإنما سنجد هذا المفهوم متحققاً فى صياغات تعبيرية، تشف دلالاتها عن التصورات والأفكار الكامنة التى تصدر عنها. وهذه الصياغات تعبيرية تبدأ من مستوى أقوال تتردد فى الحياة اليومية، تشير إلى قدوم أحد رجال الشرطة بعبارة "الحكومة وصلت"، وتصل إلى مستوى الصياغات المركبة فى أشكال فنية، مثل: القصص الشعبى فى الحكايات والكرامات والنوادر والسير والموّال، أو الصياغات المركبة فى ممارسات معتقدية، تدخل بوصفها عنصراً من عناصر مظاهر ثقافية أكثر تركيباً مثل الاحتفال الشعائرى.

حرق الدمية

إذا أخذنا فى تتبع الصياغات الشعبية الكاشفة عن نظرة الثقافة الشعبية إلى الحكومة، وبدأنا بتقليد شعبى طقسى خصوبى، تجرى وقائعه خلال أسبوع فى النصف الأول من برموده من كل عام، عند التحول الفصلى من الشتاء إلى الربيع، حيث يتوج هذا الأسبوع الاحتفالى بشم النسيم، سنجد أن من شعائر هذا الاحتفال إقامة حريق ليلة شم النسيم. قد يصغر هذا الحريق، فيصبح مجرد "ولعة" وقد يكبر، ولكنه كان موجوداً، فى كثير من المناطق، حتى العقد قبل الأخير، أما المنطقة التى حافظت على هذا التقليد وأنمته فهى منطقة شمال شرق الدلتا، وخاصة بورسعيد. ففى بورسعيد، تحولت هذه الممارسة إلى فقرة مهمة ضمن احتفال كرنفالى كبير. ويدخل

فى عناصر هذه الفقرة، الخاصة بالحريق، إلقاء الأشياء القديمة والمستعملة فى النار. وفى بورسعيد تميز الاحتفال بإلقاء دمية - قد تكبر وقد تصغر - فى النار. واتخذت هذه الدمية منذ الاستقلال اسم اللينبي. إشارة إلى القائد البريطانى الذى تولى قيادة الحملة على فلسطين والشام، والذى رُوى عنه، عندما دخلت الجيوش البريطانية مدينة القدس إثر انسحاب الأتراك منها فى ديسمبر ١٩١٧، أنه قال: اليوم، انتهت الحرب الصليبية. وفى الفترة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٥ عُين اللينبي معتمداً بريطانياً بمصر والسودان، لمحاصرة ثورة الاستقلال، وكان وراء نفى سعد زغلول نفيه الثانى، ثم إقرار العقوبات التى نزلت بمصر والسودان إثر اغتيال السير لى ستاك.

غير أن هذه الدمية تتشكل تحت الاسم الشائع "اللينبى" بأشكال كل الشخصيات والمهن، بل والصفات، التى لا يرضى عنها أصحاب الاحتفال. ويعَبرون من خلالها عن إدانتهم السياسية والاجتماعية والإدارية لأى من هذه الشخوص. ولهذا سنجد من بين هذه الدمى (خلال دراسة ميدانية سنة ١٩٧٩) دمية "المعلم مهيصة" ودمية "بيجين" وأخرى "للست أميركانا" اللحيمة. ومن بين هذه الدمى دمية مركبة على هيئة سيارة يقودها رجال الشرطة ومباحث التموين، كتب على أحد جوانبها "عربة الحملة" وعلى جانب آخر "عربة الموت". والمأثور أن يُنظَّم موكب صاخب يطوف المدينة، "يزف" هذه الدمى،

و"يجرّسها" (يُشهّر بها) قبل حرقها فى النصف الثانى من الليل.

وحرق الدمية وتجريسها يذكرنا بالزفّات التجريسية، التى كانت تتم فى التاريخ الوسيط -وخاصة المملوكى والعثمانى، وحتى العصر الحديث - للمحتسب، وأضرابه من ممثلى السلطة فى السوق والشارع، عندما يرفع عنه الحاكم حمايته، ويتركه للعامة ينفثون فيه غضبهم، وينفسون عن مشاعر الظلم والتعسف وقد يمتد ذلك إلى الاحتفالات الموكبية إذ ذاك، فتدخل فيها فقرة يتم فيها تعليق دمية فى مشنقة والطواف بها، وتمثل هذه الدمية أحد هؤلاء المتنفذين، أدوات الحكومة. كما كان يجرى احتفال كرنفالى فى عيد النيروز (عيد رأس السنة القبطية)، كان من مظاهره تنصيب أمير للعامة، يقود موكباً صاخباً، يفرض سلطانه على الشوارع والأسواق فى ذلك اليوم. ولم يكن لأحد الحق فى الشكوى مما قد يتعرض له، وكان الأعيان ورجال السلطة ينسحبون من الشارع والأسواق فى ذلك اليوم.

بالطبع، لا نريد أن نطابق بين هذه الظواهر التاريخية وما يجرى فى الثقافة الشعبية فى عصرنا. فبديهى أن كلا من هذه الظواهر يجرى فى سياق مباين للآخر على نحو من الأنحاء: لكن ما أردنا أن نلفت الانتباه إليه هو العمق التاريخى لبعض هذه الممارسات، وإن جرت فى سياقات مختلفة. وهذا ينبهنا

إلى صورة أخرى موازية كانت تتجاوز هذا التنفيس الشرعى (الذى توافق عليه السلطة الرسمية، أو تتغاضى عنه، أو تحاول استيعابه). وذلك عندما كانت تتم تمردات للعامة، تتفاوت فى أحجامها. وقد وردت بعض أخبارها فى مدوّنات التاريخ الرسمى، وإن لم يرد الكثير بالقطع.

وقد نقل إلينا الجبرتى نصوصاً من هتافات العامة، التى كانوا يرددونها أثناء تظاهرهم احتجاجاً على زيادة الضرائب. فقد أورد فى حوادث عام ١١٤٢ هـ (القرن الثامن عشر) أن أحد الولاة زاد فى الضرائب، فتجمع العامة أمام بيته ينشدون:

باشا يا باشا يا عين القملة
مين قال لك تعمل دى العملة
باشا يا باشا يا عين الصيرة
مين قال لك تعمل دى التدبيرة

كما ذكر فى الحوادث التى تلت جلاء الحملة الفرنسية عن مصر قيام البرديسى بزيادة الضرائب، فتجمع العامة يهتفون:

أيش تاخد من تفليسى يا برديسى

التصور الشعبى والتاريخ

غير أن تمردات العامة على السلطة وأدواتها، والتى تفاوتت فى أحجامها من التظاهر الاحتجاجى إلى العصيان المدنى والمسلح، والتى طالما تجاهلها التأريخ الرسمى، وجدت التعبير عنها فى الثقافة الشعبية فى صياغات أكثر تركيباً من الهتافات

والأناشيد. فقد صاغت الثقافة الشعبية تأريخها عن طريق السير والحكايات والنوادر والموال القصصى. بيد أنها ابتعدت عن الأخذ المباشر من الوقائع التاريخية (سوى النويّات التكوينية)، واعتمدت عملية ترميز تحويلية قد تغرب فيها بالأحداث والشخصيات والمواقف، لكى تباين الواقع التاريخى، حتى وإن أدى إلى انتقالها إلى عالم خرافى أو شبه خرافى. ولعل أبرز مثال على ذلك الدائرة القصصية الشعبية (وفى المعتقدات الشعبية المصرية والعربية، بل والأفريقية) التى لا تزال تتواتر عن الإمام على بن أبى طالب - كرم الله وجهه - وسعيه الدائب لنشر الحق وبسط العدل وإقامة دولة الضعفاء فى أراضٍ سادها الكفر والظلم والطغيان.

ومباينة الثقافة الشعبية للتأريخ الرسمى، المُصاغ بمنطق النظام وانطلاقاً من وجهة نظر السلطة الحاكمة، لا تعنى تقليلاً لمكانة التاريخ فى التصور الشعبى. فالتاريخ فى التصور الشعبى ركيزة وحافز، نسب وانتماء، عبرة ومغزى. ومآثر الأجداد وأفعالهم مؤشرات للأحفاد وتوجيه لهم. ولعل أجلى ما يوضح ذلك ارتكاز السير الشعبية على شخصيات وجماعات تاريخية انتخبتها من غمار مراحل التاريخ العربى الطويل، سواء قبل ظهور الإسلام أو بعده.

وجملة القول، إن التاريخ فى التصور الشعبى ليس ماضياً منبتّاً عن المضارع ولا عن المستقبل. فالزمن - فى حقيقة هذا

التصور- وحدة متصلة، أشبه بالدائرة منه إلى الخط المستقيم. ومن هنا، تتولد المعيارية الأخلاقية فى تقويم الوقائع والأحداث، ومن هنا - أيضاً - ينشأ الأخذ بمبدأ الدورة فى المعتقد الشعبى.

الخارج على القانون

لندع - إلى حين - موقف التصور الشعبى من التاريخ، لكى نعالج الآن موضوعاً أثيراً فى القصص الشعبى، وهو موضوع "الخارج على القانون". والقانون هنا - بالطبع - قانون السلطة الحاكمة الذى يباين إلى حدّ كبير تصور العرف التقليدى للحقوق والواجبات، وما يرتبط بها من قيم ومُثل. ولذا تعاطف القصص الشعبى مع أولئك "الخارجين"، على الأقل حتى عهد قريب قبل حدوث التحولات الاجتماعية الأخيرة. وهو تعاطف ينشأ أساساً من تحدّيهم للسلطة، حتى وإن لم يتعاطف مع الدافع الذى خرجوا من أجله. ومن هنا، فإن القصص الشعبى يُحوّل مواجهتهم للسلطة ومقاومتهم لها من قضية خاصة إلى قضية عامة. ولعل مثال الموال القصصى "أدهم الشرقاوى" يُعبّر عن ذلك.

موّال الأدهم

موال الأدهم من المواويل القصصية التى كانت تلقى ذيوعاً شعبياً واسعاً حتى نهاية الخمسينيات، وخاصة فى الوجه البحرى. وقصة الموال مبنية على واقعة حقيقية حدثت سنة ١٩٢١, غير أن التنويعات المعروفة لرواية الموال الشعبى تجمع

على تجاوز للواقعة التاريخية الفعلية لتعيد صياغتها صياغة تُجلّى فيها رؤية التصور الشعبى للعلاقات الاجتماعية السائدة، وخاصة علاقة الجماعة الشعبية بالسلطة الحاكمة وأدواتها التنفيذية.

يتناول الموال حادثة خروج أدهم الشرقاوى على القانون، نتيجة استشعاره عدم كفاية حكم المؤسسة القانونية الرسمية ولا الجزاء الذى وقّعته على قاتل عمه. ومن ثم يأخذ هو على عاتقه تنفيذ الحكم الذى تفرضه معايير القيم التقليدية. ثم يتصاعد تمرده ومواجهاته للسلطة وأدواتها، وإظهار عجزها عن أن تطوله. ولا تجد السلطة من سبيل للوصول إليه إلا بالغدر وإغراء أحد رفاقه بخيانته.

ويبدو أن الدافع الأوّلى لخروج أدهم على القانون قد قاد كثيرين إلى التسرع فى فهم محور الصراع فى الموال، باعتباره مواجهة بين أعراف الثأر التقليدية والقانون المدنى المستحدث، ومن ثم رأوا فى الموال تمجيداً للأخذ بالثأر. غير أن متابعة متأنية لحركة الموال توضح لنا أن هذا الفهم يجافى تركيز الموال على الصراع بين أدهم وجهاز السلطة، وتحدّيه المتكرر لرجال السلطة وأدواتها، ونجاحه فى الاستمرار فى المواجهة ونمائها لولا خيانة رفيقه.

وينقُض فهم الموال على أنه تمجيد للثأر نص الموال نفسه. فوصية أدهم الأخيرة، قبيل أن يلفظ أنفاسه، مناشدة لأهله:

أمانة يا عيلة الشرقاوى ما حدّ بعديّه.

لا أخ لى، ولا عم، ياخد التار بعديه.

بينما سنجد أن مطلع الموال:

منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه؟!

ويتكرر هذا الشطر مرة أخرى فى نهاية الموال فى السياق التالى:

أمانة يا من عشت بعدى
ماتآمنش لصاحب دنيا غروره
ما فيش ولا صاحب إلا يجيبلك الأذى بإيديه
أمانة يا عيلة الشرقاوى ما حد بعديه
لا أخ لىّ، ولا عم، ياخد التار بعديه
يا قاعدين كلكم وحدوا الإله يا هوه
دى الحادثة اللى جرت على سبع شملول
دَسُّوا عليه الرجال قتلوه
ومنين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه؟!

فالموال - إذن - يفصح عن رسالته بنص واضح. إنه يستنفر المستمع لكى يتدبر مغزى واقعة خروج أدهم، ممجداً تمرده، ومندداً بالخيانة من الداخل ومحذّراً منها.

وإذا استجبنا إلى نداء الموال وأخذنا فى تدبر مغزى الواقعة كما صورها، سنجد أن جسم الموال يؤكد الرسالة معمّقاً إياها بصور تكشف عن تدليس رجال الشرطة وارتشائهم، ثم

عجزهم الفاضح عن التغلب على حيله الجريئة أو مواجهاته العنيفة، بما يشى بوعى كامن بأنه لا سبيل إلا المواجهة.

وفى إحدى روايات الموال طولها حوالى ١٢٩ شطراً تتردد كلمة "الحكومة" عشرين مرة فى سياقات تصور التقابل الضدى بين أدهم ورجال السلطة. فعقب انتقام أدهم من ابن قاتل عمه، ثم من القاتل نفسه، يطرح عليه ممثل سلطات التحقيق أو الضبط السؤال:

جت الحكومة تقول: يا أدهم عملت كده ليه؟

فيرد أدهم ساخراً:

قال: جتك خيبة يا حكومة

لما قتل عمى عملتى إيه

وفى فقرات تالية من جسم الموال يتحدى رجال السلطة معلناً عودته إلى قريته والإقامة فى منزله، ورغم الحصار المضروب من رجال الشرطة حول منزله، يتمكن من الخروج، ويلتقى برجال الشرطة متحدثاً إليهم مشيراً إلى نفسه مموّهاً:

دا أنا الادهم.. والادهم أجيبه منين؟

ومثبطاً من عزيمتهم:

دا أنا الادهم.. سمعت إنه يجمع من الرجال ألفين.

ثم فى لقاء ثان بعد أن تنكر فى هيئة خواجة.

دا أنا الادهم - يا حكومة - سمعت إنه بايع عمره قد اتنين!

وفى الفقرة التالية ينثنى رجال الشرطة عن المطاردة العنيفة

إلى التحايل وإغراء رفيقه بخيانته :

قالت الحكومة : ما يوقعوش إلا أعز أصحابه !

ونصل إلى القسم الأخير من الموال، الذى يكون حوالى ثلثه، وفيه يتابع الموال تفاصيل نجاح الحيلة التى تفضى إلى إصابته بأربع رصاصات. ويقف الموال عند أقوال أدهم عقب إصابته بكل رصاصة منها. وموقف حديث البطل عقب إصابته من المواقف الأثيرة فى الوجدان الشعبى. فكثيراً ما يقف عنده الإبداع الشعبى، وخاصة فى القصص المأساوى. وعادة ما يكثّف البطل فى هذا الموقف خبرة حياته وأبرز إنجازاته، ويسوق وصاياه لمن يروى عنه. ولا يبعد موال أدهم عن هذا المدار؛ إذ كانت كل رصاصة تُصيب أدهم تثير شجونه، فيرثى نفسه بحكم وتحذيرات من خيانة الأندال. ولكنه، عند إصابته بالرصاصة الثالثة، يأخذ فى التذكير بانتصاراته السابقة ويتوعد :

تالت رصاصة جت فى بزُّه الشّمال بنشان
قال : إن عشت - يا حكومة - لا البّسك،
بدل الطرابيش، طرح وشيشان
وان عشت - يا حكومة -
دا انا واخد عليكى تلاتة بنيشان.

مشيراً إلى المرات الثلاث التى تمكن فيها من التنكر وكسر حصار الشرطة والحديث إليهم دون أن ينجحوا فى التعرف

عليه .

لقـد جسـد الموال سلطة الحكومـة فى أشـخـاص المتـولّين لوظائفها وأعمالها التنفيذية ، وحراسة أمن النظام ، وهذا أعطاه حرية أن يعود ويجرد هؤلاء الأشخاص وأدوارهم التى يقومون بأدائها ، باعتبارهم مجرد أدوات لهذه السلطة ، ومن هنا توجيه الخطاب إلى "الحكومة" .

وعلى هذا النحو ، صور موال أدهم - كما رأينا - حالة من حالات الخروج على الحكومة ، شاحذاً جمهوره لتأمل مغزى هذه الحالة ، واستنباط العبرة من وقائعها ومواجهاتها .

الشجب المتوارى

غير أن الموقف من الحكومة قد لا يأخذ هذه الصورة القائمة على المواجهة الصريحة ، لفظاً وسلوكاً ، وإنما يأخذ صوراً أخرى من التقنع والمواراة والتمثيل الكنائى (الأليجورى) .

فحكايات اللصـوص وقطّاع الطرق وأسـلافهم من الشطّار والعيّارين وأشباههم تدور حول موضوع "الخارج على القانون" . ولكن المواجهة فيها تفقد طابعها الصريح المباشر ، وتأخذ تحولاً ، ينقل التركيز فى الحكاية إلى مجال ملفوف ، لا يشى بالمواجهة إلا إيماءً .

فالعرف الشعبى يدين اللصوص واللصوصية ، ويمقتها كل المقت . ولكنه يميز داخل هذه الإدانة العامة نوعاً من اللصوص يمكن أن نطلق عليه "اللصوص الشرفاء" ، يأخذون من الأغنياء

ويعطون الفقراء، ويعتدون على الأقوياء، ويساندون الضعفاء، وينتصرون - عموماً - للعامة فى مواجهة قوة البطش والاستغلال. والمنطق الذى يصدر عنه اللص الشريف - فى التصور الشعبى - أنه لا حلّ مع الفساد السارى فى المجتمع وسيادة مبدأ الاستغلال المرتكز على القوة، إلا بانتزاع الحق بالقوة، طالما أن القانون هو قانون المستغلين، والنظام نظامهم. ولعل التعاطف معهم، بعد تسويغ بعض دوافعهم، هو الذى يدفع إلى إكسابهم بعض صفات الأبطال، وليس كلها، ولهذا سنجد أنهم عادة ما يأخذون أدوار البطولة المساعدة أو الثانوية، مثلما هو حادث فى السير الشعبية؛ فسيرة عنترة - على سبيل المثال - فيها غير واحد من هؤلاء اللصوص الشرفاء، كعروة بن الورد والقضاعية ومقرى الوحش، ناهيك عن شيبوب نفسه. وعادة ما تختم الحكايات الشعبية وقائع حكاية هذا اللص الشريف بالهداية والتوبة والاستقامة. فضمير الجماعة الأخلاقى يأبى أن تترك بطلاً، تعاطفت معه، فى موقف أخلاقى ملتبس، وهذا ما حدث مع ابن عروس، بل وأولياء كثيرين.

أما حكايات الشطّار والعيّارين وأشباههم؛ فإنها تجرى تحويلاً آخر، حيث تصبح المواجهة مع ممثلى النظام مرتكزة على إعمال الحيلة ومرونة الحركة. وبذا يصبح محور الصراع فى الحكاية هو التقابل بين الذكاء والقدرة على الذوبان فى حركة الناس وبين مجرد القوة المعتمدة على السلطة. وبراعة على الزيبق فى كل

ذلك هى التى أعطته هذا اللقب، وجعلته أشهر الشطار. وإن كان ارتباط على الزيبق، وأضرابه من الشطار بالنظام واستيعابهم داخل جهازه، قد أدى إلى فقد حكاياتهم لجاذبيتها، مما أفضى إلى انسحابها من الرواية والتواتر فى مأثور القص الشعبى الحالى.

ويمتد التقابل القائم بين ذكاء الإنسان البسيط، وإن كان خارجاً على النظام، وإعماله للحيلة وبين ممثل السلطة الذى لا يملك إلا نصيبه من هذه السلطة، إلى المأثور المتواتر من النوادر والحكايات التى تدور حول الحشّاشين وأبناء الكيف وأضرابهم من "الناس الرايقة"، فى تصوير هذه الحكايات. ولا يجد الوزير أو المسئول حلاً للمعضلة أو اللغز المطروح عليه إلا عند هذا العامى، وقد يخسر المسئول منصبه فى مقابل ذلك، وربما حصل عليه العامى بدلاً عنه. وقد يُبدل المأثور المتواتر فى الريف شخصية الحشاش أو ابن الكيف فى هذا النوع من النوادر والحكايات بشخصية "الفقى" لشهرته فى القدرة على تفتيق الحلول الفقهية لمشاكل الحياة اليومية.

وبالمثل، يدخل ضمن مجموعة النوادر التى تدور حول شخصية جحا عدد من النوادر، التى تعتمد على هذا التقابل بين إعمال الحيلة وبين قوة السلطة، لتكشف غباء هذه السلطة وعجزها. ويظهر هذا فى نوادره التراثية مع تيمورلنك، كما يظهر فى نوادره المتواترة الآن، أمثال نادرته مع السلطان الذى

ادّعى أمامه أن حماره يعرف القراءة.

التمثيل الكنائي:

وهناك منحى آخر فى تصوير الثقافة الشعبية للعلاقة بين الحاكمين والمحكومين، من خلال تجسيد صورة جامعة للتعسف والجور والاستغلال. وقد يمثل ذلك حكاية الملك حكمون. فقد أصدر الملك حكمون قراراً بالتصفية الجسدية لكل كبار السن (وهم فى الحكاية رمز الخبرة والحكمة) بواسطة أبنائهم أنفسهم. ثم أعقب هذا القرار بقرار آخر: تسخير شبان المدينة فى عملية حصاد وهمى لزرع وهمى (وهو فى الحكاية رمز للاستغلال دون عائد). ولم يتراجع الملك عن تعسفه إلا عندما كشف أحد الشبان- نتيجة لمشورة أبيه المختفى- الخلل الفاضح فى قرارات الملك.

وهذا المنحى من التصوير يوجد فى تجليات كثيرة. قد يكون من أكثرها تردداً أقوال من مثل المثل: "يا فرعون، ايش فرعنك؟ قال: مالقيتش حد يردنى!". والدعاء المأثور: يكفيك شر حاكم ظالم! والنصيحة التقليدية: خُد نُصّ حقك وإبعد عن الحاكم! والنصيحة الأخرى: "إذا كان دراعك عسكرى (شرطة) اقطعه! ذلك أن "ابن الحرام يطلع: يا قوّاس (جندى)، يا مكّاس (محصل ضرائب) (أى أداة باطشة من أدوات السلطة) - ويدخل فى هذا الباب النوادر والنكت التى تصور تعنّت موظفى الحكومة وجمودهم أو تقولبهم داخل لوائح بعيدة عن الواقع

وشروطه. مثل: حبس فلاح بسبب ريه لأرضه العطشى، أو غسل الملابس في الترعة. ولهذا سنجد قصصا شعبياً، وخاصة من نوع الكرامات، يرد على تعنت الموظفين وعدم تفهمهم لواقع الناس، وإيذائهم لهم، بأذى مباشر يقع على الموظف أو المسئول كمهندس التنظيم، أو مأمور الشرطة، أو مدير المديرية، الذى يمرض جسدياً أو عقلياً، لأنه أمر بإزالة "مقام" ولى يعترض مشروعاً إنشائياً، تريد أن تنفذه الدولة.

ويوزاى هذا المنحى منحى تعويضياً يقوم على تصوير الصورة المثلى للعلاقة عندما يسود العدل ويسترد الإنسان كيانه المُستلب. وتجسد حكاية شعبية صحة هذه العلاقة تجسيداً حرفياً بأن يركب الأجير المنتهب ظهر مستغله منادياً: "جا اليوم اللى يركب فيه الحق الظلم"، وذلك بعد أن سلب منه ناتج جهده، ثم انتهك عرضه.

ويتكامل هذا التصوير التعويضى فى صور "المدينة الفاضلة" وفى صور "الجنة المفقودة". أما صور الجنة المفقودة فتأتي فى حكايات كثيرة، يحدث فيها أن يصل بطل الحكاية، بسبب أو آخر، إلى موطن بعيد مجهول؛ حيث يمارس حياة معززة مكرمة، لا تعب فيها ولا نصب. وعادة ما يُمثل ذلك بزواجه من أميرة هذا الموطن، وبهذا فهو يأمر ولا يُؤمر، يأكل كل ما يشتهى، الذهب والجواهر لا قيمة لهما، فهما كالحصى، ولكن الأهم أنه لا يكدح ولا يشقى. وفى الأغلب يكون هذا الموطن أمومياً،

السيادة فيه للمرأة!

أما صورة المدينة الفاضلة فتقوم على مبدأ "العمل الحر التطوعى، وبقدر الاستطاعة، والكل يأخذ بقدر حاجته فقط". ويجسد الأخذ قدر الحاجة فقط ألا يقوم المواطن بأى اكتناز، حتى ولو ليوم واحد، (وهذه هى الخطيئة الكبرى التى تتسبب فى طرد بطل الحكاية من المدينة)، ويدير المدينة مجموع سكانها، ينفذون قانونها، قانونهم، بالتزام داخلى دون أجهزة رقابة أو قهر. ولا نقود للتعامل فى هذه المدينة، اللهم إلا الصلاة على النبى. حتى الزواج، يقوم على التراضى، ويوثق بالصلاة على النبى. وعلى هذا النحو، تجرى كل العلاقات الإنسانية.

ويبدو أن عروقاً من صورة هذه المدينة الفاضلة امتدت إلى أغنية الأطفال:

واحد.. اتنين.. سرجى مرجى
إنت حكيم؟ واللا تمرجى؟
أنا حكيم بأدواى الناس
عندى حُقنة من الإزاز
العيان أعطيه حُقنة
والغلبان أعطيه لقُمة.

وهذا المثال الأخير يجعلنا نعيد وضع صفة التعويضية - التى استعملت فى السطور السابقة - فى وضعها الصحيح. فلعله اتضح لنا الآن أن التعبير التعويضى لا يكتسب صفته هذه من

الدلالة النفسية للكلمة فحسب، بل ومن معناها كبديل: ذلك أن هذه المناحى من التعبير تشير إلى وعى كامن يطرح أساساً لعلاقات اجتماعية مغايرة، وبالتالى لنظام اجتماعى بديل. وعندما تتناقل الثقافة الشعبية هذه التعبيرات فذلك لكى تثبت القيم والتصورات التى تُعبّر عنها، وتُعززها، وتدفع بها إلى العمل. كما تستند هذه التعبيرات البديلة على الصور والمناحى الأخرى مستفيدة من قيمتها التحريضية الكاشفة عن طبيعة السلطة الحاكمة، وإن اتخذت هذه التعبيرات صورة المواجهات المباشرة أو المتوارية، أو ارتدت أردية التصوير المقنّع أو التمثيل الضدى أو الكنائى.

الحاكم والمحكوم

وفى كل الأحوال، فهذه المناحى فى التعبير والتصوير تومئ جميعاً إلى إدراك أن لبّ القضية فى كل هذه التجلّيات هو قضية طبيعة السلطة. السلطة سلطة من؟ ولصالح من؟ وها هو الموال الشائع يضع المسألة فى تلخيص مجازى:

أنا جمل صلب، لكن علّتى الجمّال
غشيم مقاوح، ولا يعرف هوى لجمال
كار الجمل لو جمل، ياعلّة الجمال
وربى رمانى حدا ناس ما يعرفوش قدرى
وشيلونى التراب بعد الحمول العال
وصبحت عيّان قوى، يلعبوا بى العيال

وطلعونى السوق باعُم واشترم فيّه
من يد واحد لواحد ما لقيتش واحد يصون الودّ والجمال
أنا جمل صلب، لكن علتى الجمّال

فالتصور الشعبى للحكم والحكومة - عموماً - يتضمن إدراكاً للعلاقة العضوية بين جهاز السلطة ومالكى وسائل الإنتاج. ومن هنا إلحاح التعبير الشعبى على التباين بين وضع الفقير ووضع الغنى كالمثل القديم: الغنى شكته شوكة، بقت البلد فى دوكة، والفقير قرصه تعبان، قالوا: اسكت بلاش كلام! والآخر: إذا رأيت الفقير بيجرى، إعرف إنه بيقضى حاجة للغنى! وأقوال من مثل: ديار مصر خيرها لغيرها ! ومثل: فقر المرء فى وطنه غربه إعمل إنت يا شقى لهذا المتكى. والقول السائر: اللى له ضهر ما يضربش على بطنه.

تزييف الوعى

غير أنه يشيع فى الثقافة الشعبية - فى الوقت نفسه - صورة أخرى مضادة، تكاد تناقض التعبيرات ومناحى التصوير والتصور التى عرضنا لها من قبل. وهى صورة تنبع من تصور، أو نظرة، ترى أن هذه العلاقات الاجتماعية والتركيب الاجتماعى المتراتب طبقياً هى أمور قدرية، كانت منذ الأزل، وستظل إلى الأبد. ولا مجال لتجاوزها إلا بضربة حظ، تقوم بها "القسمة" أو النصيب أو الزمن أو الدنيا، لأنها "مكتوبة". ومن هنا هذه الصيغ الوفيرة التى تتشكى من الزمن والدنيا، وإن

سلّمت بأنه لا حيلة إزاء "المكتوب" و "الوعد المسطّر على الجبين" واستنكرت أى مطمح للتغيير بمنطق: لما أنا أمير وأنت أمير، مين يسوق الحمير؟ ولما أنا ست وانتى ست، مين يكب الدست؟ ولا سبيل للمساواة فى هذه "الحياة الفانية" إلا فى الموت: ربنا ما سوّانا إلا بالموت!

ومن هنا، تتردد صياغات تبرر الخضوع والتسليم بالأمر القائم. مثل: العين ما تعلاش ع الحاجب! والخضوع عند الحاجات رجولية! واسجد للقرد فى زمانه! وإذا ناس عبدت جحش حش وارمى له! وظلم السلطان مبرر لأنه: "إن عدل السلطان جارت الرعية"! ذلك أن الرعية مثلها مثل الثور: "إذا شبع نطح" وأقصى ما يمكن للمرء هو أن يدعو: ربنا يولّى من يصلح! ويلتمس من الحكام الجدد: اتوصّوا علينا يا للى حكمتوا جديد، احنا عبيدكم وانتم علينا سيد!

ومن هنا، شيوع حكايات حول الحاكم أو السلطان أو الملك الذى يحكم دون أن يدرى بالمظالم التى يقترفها رجاله وأدواته، بينما هو رجل صالح عادل. ما إن يعلم بمظالم عمّاله، إما عن طريق العسّ بنفسه، أو عن طريق أحد رعاياه، حتى يأخذ فى إصلاح ما أفسده عماله بعد إقالتهم أو تلويمهم.

ويبدو أن بعض ألعاب الصبية والشبان تقدم صورة مُعدلّة لهذا الحكم المتعالى. ففى لعبة "الطّاب" نرى ملكاً يملك ولا يحكم. وإنما الحكم الحقيقى للسلطان، أو الوزير، ومتنفذيه.

على أى الأحوال، فهذه النظرة بتجلياتها المختلفة فى الثقافة الشعبية إنما تشير إلى نفوذ النظرة الرسمية، نظرة الفئات المهيمنة، والتى صاغها معبّروها الفكريون، إلى الثقافة الشعبية. وقد أشرنا من قبل إلى أن هذا ليس بالمستغرب، حيث إن الثقافتين، الرسمية والشعبية، هما فى النهاية ضمن بنية ثقافية كلية، وإن الثقافة الرسمية تملك من المصالح والفعاليات ما يجعلها قادرة على أن تسعى حثيثاً إلى إنفاذ الأفكار والتصورات التى تبسط هيمنتها وتوطدها، وتضمن استمرارها. ويعزز هذه التصورات والأفكار ما أشرنا إليه من قبل، عند الحديث عن التصور الشعبى للتاريخ وسيادة مبدأ الدورة، فهذا المبدأ يُشكّل أساساً فكرياً تستند عليه دعوى تقلب الزمن أو الدنيا من جهة، ومن جهة أخرى يشيع الاستنامة إلى انتظار نهاية الدورة. فالتمرد عليها وكسرها هو خرق للناموس الكونى.

وتستغل هذه التصورات والأفكار المنظومة المعتقدية للعقائد الثانوية لدى العامة، سواء بالنسبة للحكم المتعالى البعيد عن الممارسات، والذى لا يتدخل فى الصراع اليومى إلا بحكمة ومن خلال أدوات ووسطاء، أو بالنسبة للإمام المستتر الذى لن يأتى إلا فى نهاية الزمان (أى نهاية الدورة الكبرى)، وإذ ذاك سيملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً.

آفاق الوضع الراهن

كما ألمحنا فى بداية المقال، إن الثقافة الشعبية ثقافة حية

ومتجددة؛ وإن تفاوت معدل السرعة فى التجدد من عصر إلى عصر . وكما يسرى عليها قانون الصيرورة يسرى قانون الصراع بين المتناقضات . ومن هنا، فإنها تعانى الآن صراعاً بين ما تصطخب به من أفكار وتصورات ومواقف، وخاصة مع ما هو مطروح فى ساحتها الآن من متغيرات، وما يبث فيها من أنماط من القيم وتوجيهات السلوك، ومع ما يجرى من محاولات الاختراق الثقافى الإمبريالى وما يغوى به من أنموذج.

ولكن، يحدونا الأمل فى أصحاب الثقافة الشعبية، وفى خبرتها التاريخية التى خرجت بها دوماً من مثل هذا الموقف الصراعى على مجرى تاريخها الحافل؛ فتصوغ مركّباً ثقافياً جديداً ينفى الطالح ويُبقى الصالح فى وحدة أرقى وفق منظور أصحابها ومصالحهم. وهى وحدة ستتجاوز هذا الانقسام الثقافى إلى ثقافة موحَّدة لكل الشعب عندما ينتفي هذا الانقسام الاجتماعى.

الهوامش

اعتمد المقال، كتخطيط استطلاعي، على جدل طويل بين النظرية والمعاينة الميدانية. غير أنه من المفيد الإشارة إلى بعض المصادر والمراجع التي تُعين القارئ على مزيد من متابعة الموضوع والتفاكر حوله. وهذه الإشارة بالضرورة انتقائية لا تستقصي كل المصادر والمراجع، وإنما تعطى بدايات للقراءة في المطبوع منها بالعربية. وبالطبع، تركز الإشارة المرجعية هنا على المطبوعات المتصلة بالثقافة الشعبية، أما المتصل بالدولة وآلياتها الأيديولوجية فمتروك للدراسات الأخرى النوعية المتخصصة.

١- الأدب الشعبي، أحمد رشدي صالح، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١.

٢- الأغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها، د. أحمد علي مرسي، دار المعارف، ١٩٨٣.

٣- أدب الفلاحين، أحمد شوقي عبد الحكيم، الطبعة الأولى، دار النشر المتحدة، ١٩٥٧.

٤- جحا العربي، د. محمد رجب النجار، عالم المعرفة العدد ١٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨.

٥- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، د. محمد رجب النجار، عالم المعرفة العدد ٤٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨١.

٦- أضواء على السير الشعبية، فاروق خورشيد، المكتبة الثقافية العدد ١٠١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤.

٧- القصص الشعبى فى الدقهلية، فتوح أحمد فتوح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

٨- نصوص السير الشعبية، والمواويل والمواويل القصصية وقصص الأولياء والكرامات، مطبوعة فى طباعة شعبية للتوزيع فى الأسواق وفى رحاب مقامات الأولياء المشاهير، وأغلبها تتشارك فى نشرها مكتبات: صبيح، والمشهد الحسينى، ومكتبة الجمهورية بالأزهر.

٩- دمية شم النسيم، عبد الحميد حواس، دراسات مفردة رقم ٤، (بالتصوير الفوتوكوبى) مركز دراسات الفنون الشعبية، ١٩٧٩.

١٠- الثقافة الشعبية العربية: الحال والمال، عبد الحميد حواس، دراسة رقم ١٠ من أعمال الملتقى الثانى للجامعيين التونسيين والمصريين حول مستقبل الثقافة العربية، بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، من ١٠ على ١٤ مارس ١٩٨٥.

١١- الفولكلور: قضاياه وتاريخه، يورى سوكلولوف، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

١٢-علم الفولكلور: دراسة فى الأيديولوجيا الثقافية، د. محمد الجوهرى، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٧٨.

١٣- أما عن الوعى المعاش والوعى الممكن، فيمكن البدء بقراءة مقال: لوسيان جولدمان... بعض آرائه فى الاجتماع والسياسة، حلمى شعراوى، دراسات عربية، العدد ١٠ أغسطس ١٩٧٩.

١٤- ومقال: عن البنيوية التوليدية، د. جابر عصفور، فصول، المجلد الأول، العدد الثانى، يناير ١٩٨١.

التيار المعاصر فى
الاستفادة بالموسيقا الفولكلورية
التَّوجُّه الفنى- والاجتماعى تخطيط أولى ×
استلهام الموسيقى الشعبية

تراسُل الموسيقا مع حركة المجتمع :

يلاحظ الراصد للمجال الموسيقى فى مجتمعنا العربى المعاصر، والمصرى خاصة، انتشاراً واسعاً لمحاولات واجتهادات متنوعة فى الإنتاج الموسيقى ترتكز على الاستفادة من الموسيقا الفولكلورية. وتتواكب هذه المحاولات والاجتهادات مع محاولات واجتهادات أخرى فيما أطلق عليه "تطوير" الموسيقا العربية- الشرقية.

× ورقة مقدمة إلى مؤتمر "استلهام المأثورات الشعبية فى الإبداعات المعاصرة"، فى إطار مهرجان "سيوف"، الإسماعيلية، أكتوبر ,١٩٨٥ ولا بد أن يُنسب الفضل لأهله مُمثّلا فى الدكتور محمد عمران الذى شارك بصياغة الخطاب الموسيقى ومصطلحه وتدوين نوتاته.

وتتوازى هذه المحاولات والاجتهادات الموسيقية مع محاولات واجتهادات فى المجالات الفنية الأخرى، إن فى الأدب (شعراً ونثراً، وفى القصص خاصة)، أو فى المسرح (كتابة وإخراجاً)، أو فى التشكيل (نحتاً ورسماً وعمارة ومشغولات مجسمة أو مسطحة)، أو فى الرقص (موضوعاً وحركة، وتكويناً، أو فى السينما (موضوعاً ومشهداً).

وهذه المحاولات والاجتهادات الفنية التى ترتكز على الاستفادة من المأثور الشعبى، والفنى منه خاصة، إنما هى أحد تجليات تيار عريض يسعى إلى تنمية وتطوير الإنتاج الفنى المعاصر بعقد مصالحة بين القديم والجديد، أو إقامة توازن بين ما اصطلح عليه بالأصالة والمعاصرة، أو المواءمة بين المحلّى "المتخلف" والعالمى "المتقدم". وقد سرى هذا التيار وانتشر فى الحياة الثقافية منذ القرن التاسع عشر، ونمى واتَّسع منذ عشرينات القرن العشرين، وتسارعت وتائره فى العقود الأخيرة.

والتراسُل بين هذا التيار، وأطوار نموه وتفريعاته، والتغيرات التى جدَّت على مجتمعنا الحديث والمعاصر، على المستوى الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والثقافى، أمر جلىّ ولا يحتاج فى سياقنا هذا إلى مزيد من الإيضاح.

وما يحتاج إلى إعادة الإبانة والتأكيد فى سياقنا هذا أمرين:
أولهما: أن المحاولات والاجتهادات التى تمت فى المجال

الموسيقي للاستفادة بالموسيقا الفولكلورية، لم تكن بمعزل عن هذا التيار الثقافي الواسع الذى ارتكز على الاستفادة بالمأثور الشعبى الفنى، وإنما هى جزء منه متفاعل مع سائر أجزائه.

وثانيهما: أن المحاولات والاجتهادات الفنية التى ارتكزت على الاستفادة بالمأثور الشعبى الفنى ليست معزولة عن التغيرات الاجتماعية التى جَدَّت على مجتمعنا الحديث والمعاصر، وإنما هى استجابة لها ومتجادلة معها.

نُبيّن هذين الأمرين ونؤكدهما لكى يتضح أنه لا يمكن فهم المحاولات والاجتهادات التى جرت فى مجال الموسيقا، والتى عمدت إلى الاستفادة من الموسيقا الفولكلورية، على أنها محاولات تقنية محضة أو اجتهادات شخصية خالصة. وهو فهم يشيع فى المجال الفنى عموماً، وبين الموسيقيين خاصة. غير أن هذا الفهم يؤدى إلى مزالق عدة، لعل أخطرها:

١- عزل الظاهرة عن مجالها الحيوى، وبترها من شبكة العلاقات التى تُنتج مُحصّلتها النهائية، وهو ما يؤدى إلى غياب الفهم الحقيقى لمسار الظاهرة وقوانينها الفاعلة.

٢- تجزىء الظاهرة وتفتيتها إلى وقائع وأحداث متناثرة، مما يشوش على اكتشاف الروابط التى تجمعها وتشكلها فى سياق كُلّى يحكم حركة الجزء.

٣- تجريد الظاهرة وتعليقها فى فراغ سَديمى، وبذا تصبح الأحكام عليها تقييمات معيارية، وفقاً لمعايير القائم بالتقييم،

غير مؤسسة على معايير وقيم أصحاب هذه الموسيقا المحددين الموجودين فى زمن محدد وفى مجتمع محدد.

المحاولات الفردية بوصفها تياراً:

بيد أن درس الإبداع الفولكلورى علّمنا أن الموسيقا نشاط يرتبط بحياة القائمين به (مُنتجيه ومُستهلكيه)، يلتحم بعملهم اليومى ومناسباتهم الاجتماعية الدورية وغير الدورية، ويتواشج مع سعيهم لإقامة مجتمع إنسانى أجمل وأرحب يتجاوز العيش فى أسر الضرورة إلى حياة الحرية المبدعة.

فالموسيقا- بداية ونهاية- إنتاج ينتجه بشر فى مجتمع محدد مُوَجَّه إلى البشر الآخرين الذين يؤلفون بنية هذا المجتمع المحدد، ويصنعون قيمه ومُثله الثقافية (بما فيها- بالطبع- أذواقه ومعاييره وتوجُهاته الجمالية). ويرتبط تنوع التصورات والأفكار وتعدد الاتجاهات والتيارات، فى المجال الموسيقى فى المجتمع المحدد، بتنّوع الشرائح والفئات الاجتماعية التى تتكون منها بنية المجتمع، ويعبّر كل منها عن التباين فى رؤية كل جماعة من هذه الجماعات والفئات الاجتماعية للعالم، وتمايز منظورها وتوجهاتها.

ومن ثم، فإن اتجاهات التغيير فى المجال الموسيقى، لا ترتبط بالتغير الحادث فى المجتمع فحسب، وإنما تنطلق- أيضاً- من توجهات الجماعات والفئات القائمة بالتغيير وتتأسس على مدى وعى كل منها. ولهذا، تتوجه معالجتنا لموضوع هذه الورقة

إلى تناول المحاولات والاجتهادات، المتعددة والمتنوعة، للاستفادة من الموسيقا الفولكلورية، فى تشكيل أبنية موسيقية مستحدثة، كتيار واتجاه تصب فى مجراه العام الإنجازات الفردية.

محاور الوضع الموسيقى:

وإذا بدأنا بالنظر إلى الوضع المخصوص، الذى تحركت من أرضيته هذه الجهود والاجتهادات الموسيقية، لنستجلى خطوطه العامة (فى الحدود المتاحة لمثل هذه الورقة التخطيطية) نلاحظ أن المجال الموسيقى منقسم، تتوزعه محاور ثلاثة رئيسية:

أ- موسيقا فولكلورية: يُنتجها ويستهلكها "عامة الناس فى الريف والبادية وفى المناطق البلدية من العاصمة والحواضر عموماً، وقد كانت تحيا فى صورتها التقليدية المأثورة، وكان يجرى فيها- ولا شك- عمليات تغيّر وتجديد داخلى. وكان هذا التغيّر والتجديد يحدث وفق مبدأ التفاعل الثقافى وتبادل التأثير، مع الموسيقات الأخرى، سواء على المستوى الأفقى (الإقليمى) أو على المستوى الرأسى (مع موسيقا الشرائح والفئات الاجتماعية الأخرى). ولكن وتيرة التغيّر فى الموسيقا الفولكلورية تسارعت بتسارع وتائر التغير الاجتماعى والثقافى الذى حدث فى العقود الأخيرة. وأصبحت تعانى وطأة عمليات إزاحة وإبدال ثقافيين لتحويلها من موسيقا فولكلورية إلى موسيقا جماهيرية.

ب- موسيقا عربية- شرقية: وقد ظلت لزمن طويل تؤدى في رحاب الشرائح العليا من المجتمع، وخاصة فى العاصمة والمدن الإقليمية. وكانت قد ثبتت على حال أقرب إلى الكلاسية، إلى أن أخذت رياح التغيير تطولها، وخاصة منذ أواخر القرن التاسع عشر. واتسعت دوائر وصولها حتى شملت الشرائح الصاعدة من الطبقة الوسطى. وأخذت صورة التخت فى التغيير شيئاً فشيئاً ليتحول إلى فرقة، فى الوقت نفسه أخذت تدمج عناصر من الموسيقا الفولكلورية والدارجة. غير أن المواجهة كانت مع الموسيقا الأوروبية- الغربية فى صورها الراقصة والخفيفة والكلاسيكية. وظهرت آثار هذه المواجهة فى ردود فعل تهدف إلى صون تراث الموسيقى العربية- الشرقية من جهة، ويتبنى بعض عناصرها وأشكالها وخاصة فى تكوين الفرق الموسيقية وآلاتهم. ثم تسارعت وتائر التغير بعد كل من الحربين العالميتين، ثم فى العقدين الأخيرين، وامتدت دوائر وصولها إلى فئات أوسع من الطبقة الوسطى.

وقد تعمق تأثيرها واتسع، فى صورها وأنماطها المعروفة، بعد امتطائها وسائل الاتصال الحديثة التى أخذت فى الإلحاح المتكرر على بثّ هذه الصور والأنماط. وتعتمد هذه الصور والأنماط على مستجدات أشكال الموسيقى العربية- الشرقية التى تهجّنت، على نحو من الأنحاء، بالموسيقا الأوروبية- الغربية.

ج- موسيقا أوروبية- غربية: وقد تبنّت الصفوة، من أبناء

الشرائح العليا فى المجتمع ومثقفى الطبقة الوسطى، هذه الموسيقا باعتبارها موسيقا "الحضارة" أو الموسيقا الراقية أو المتطورة أو الموسيقا العلمية أو الموسيقا الأكاديمية. على أى الأحوال، فهذا المعنى ينصرف إلى صيغها وأشكالها وآلاتها، وخاصة بتراكيبها الأوركسترالية المعتمدة على البوليفونية (تعدد التصويت) على النحو الذى أنجزته أوروبا الغربية منذ القرن الثانى عشر وحتى المراحل المتطورة للتأليف الهارمونى التى استقرت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

وقد حاولت هذه الصفوة - عن طريق المؤسسات الرسمية- استزراع هذه الموسيقا فى الحياة الموسيقية المصرية. ولكنها تواجه بردود الفعل التى أشرنا إليها، والتى تميل إلى التهجين معها أكثر مما تسعى إلى تمثّلها. غير أن مزاحهما الغربى الآخر وهو الموسيقا الدارجة والجماهيرية (البوب والصّرْعات الغنائية الراقصة)،بدءاً مما سُمى الموسيقا الخفيفة وموسيقا الرقصات، ونهاية بموسيقا (الديسكو) يأخذ هذا المزاحم مكاناً مهيمناً بالنسبة إلى موسيقا الصفوة، حيث استطاعت الاستحواذ لا على شباب الطبقة الوسطى عموماً وحسب، بل واستطاعت أن تمتد إلى شباب الطبقة الثالثة وخاصة من المنتمين إلى الفئات الجديدة ذات التطلعات للحراك الاجتماعى.

إطار المُتصل الموسيقى:

تلك هى المحاور الثلاثة الرئيسية التى تتمحور حولها

الموسيقات الموجودة فى المجال الموسيقى ، والتى تحركت من أرضيتها الجهود الرامية لتنشيط الحياة الموسيقية وتجديدها أو تأصيلها، وكان أحد مظاهر ذلك التيار الساعى للاستفادة من الموسيقا الفولكلورية فى صياغات صور جديدة من التعبير الموسيقى. وبالطبع، فإن الوضع الموسيقى أكثر تعقيداً وتشابكاً من هذا التخطيط. ولا شك أن هناك جوانب أخرى فاعلة فى صياغة الوضع المخصوص للجهد الموسيقى فى مجتمعنا. لعل أبرزها بالنسبة لسياقاتنا مكانة الموسيقا والموسيقيين؛ إذ لا يمكن إغفال دَوْر النظرة إلى الموسيقا باعتبارها لهواً وترويحاً عن النفس، والتهميش الاجتماعى للموسيقيين، فى تحديد صور النشاط الموسيقى، وإن كان يصطرع مع هذه النظرة نظرات أخرى تسعى إلى الإعلاء من شأن الموسيقا والموسيقيين، وأخرى تُثبِّت قيم التوزيع السلعى والنجومية التجارية أو الرواج الجماهيرى.

مهما يكن من أمر، وكما أشرنا، تتفاعل هذه المحاور الموسيقية الثلاثة وتتبادل التأثير. فهى فى النهاية تتأطر داخل بنيان مجتمع واحد، بحيث يمكننا أن نرتب هذه الأقسام الثلاثة على خط متصل أفقى:

((الموسيقا الفولكلورية، الموسيقا العربية- الشرقية، الموسيقا الأوروبية- الغربية)) وعبر هذا الخط المتصل تمت عمليات التشرُّب والتبنّى للعناصر الموسيقية المختلفة والمتنوعة،

فى جوانب الإيقاع، واللحن، والشَّكل، والآلات.

وإذا كان طرفا المتصل- الموسيقا الفولكلورية والموسيقا الأوروبية الغربية - يتباعدان إلى حدٍّ كبير، إلا أن الموسيقا الفولكلورية تشرَّبت بعض العناصر من الطرف الآخر عبر الموسيقا العربية- الشرقية، ومن الجهة الأخرى تمكَّنت الموسيقا الأوروبية- الغربية من أخذ عناصر من الموسيقا الفولكلورية عن طريقين: إما بالتشرُّب من خلال الموسيقا العربية- الشرقية، وإما بالوصول رأساً إلى الموسيقا الفولكلورية. وأسباب ذلك واضحة من اختلاف إمكانات أصحاب كل من الموسيقتين، وتباين موقعهم الاجتماعى وإعدادهم المعرفى.

أما الموسيقا العربية- الشرقية فقد أفادت من موقعها الوَسَطىّ فى استفادتها من طرفى المتصل: الموسيقا الفولكلورية والموسيقا الأوروبية الغربية، وإن خضعت الإفادة من هذا الطرف أو ذلك لموجات متراوحة غير منتظمة وفق تغير التوجهات الاجتماعية والفكرية، والتناوب بين تأكيد أحد طرفى المقابلة: القديم / الجديد أو الأصالة / المعاصرة، التى ظلت تلح على الحياة الفكرية للطبقة الوسطى طوال تاريخنا المعاصر.

ولكن هذا التراوح والتناوب كان يسرى تحته باستمرار عملية تهجين مع النموذج الأوروبى- الغربى، على الأقل فى جوانبه الشكلية الخارجية. فقد بطَّن الوعى الموسيقى باستمرار تصور معيارى قوامه أن هناك مدرجاً ارتقائياً، أدناه ما سمى

"الموسيقا البدائية" وصنوها الموسيقا الفولكلورية، وأعلاه "الموسيقا السيمفونية". وشغل العاملون بالموسيقا من مثقفى الطبقة الوسطى بالمحاجّة طويلا حول مكانة موسيقاهم على هذا المدرج الارتقائى. وحتى عندما تظهر على السطح دعاوى الخصوصية الثقافية وتميّز الهوية الموسيقية، فقد كانت ترتكز على عقد موازاة أو تناسب مع هذا المدرج الارتقائى التابع للنموذج الغربى. فضلاً عن أن دعوى الخصوصية الثقافية والهوية الموسيقية المتميزة بصورتها هذه هى صدى لدعوى مطروحة فى الفكر الموسيقي الغربى ذاته.

تصنيف الاجتهادات الموسيقية:

لنترك هذه القضية إلى حين، ولننتقل إلى فحص عينى للجهود التى قامت بها هذه المحاولات المتنوعة والمتعددة للاستفادة من الموسيقى الفولكلورية فى صياغة صور موسيقية مستحدثة، ليتأسس قولنا على ظواهر عينية ملموسة، ولا يكون مجرد دعوى نظرية قابلة للّجاج.

وسنبدأ فى جرد هذه الجهود والمحاولات الموسيقية، واضعين فى الاعتبار أنها جهود ومحاولات موسيقية بالدرجة الأولى؛ أى أن لها خصائصها النوعية كعمل موسيقى يعتمد على مقومات الظاهرة الموسيقية فى مكوناتها الرئيسية: الإيقاع، واللحن، والشكل، والآلات.

ومع تنبهنا إلى أن هذه الجهود والمحاولات الموسيقية قد

خضعت لانتماءات أصحابها وتوجهاتهم الاجتماعية ،وعبَّرت عما يتبنونه من أفكار تطرحها المجموعات الثقافية والفنية التى يدورون فى دائرتها ، فإننا واعون أن هذه الجهود والمحاولات الموسيقية قد خضعت- فى الوقت نفسه- لمدى معرفتهم بعلوم الموسيقا وتقنياتها ومهارتهم الفنية من جهة . ومن جهة أخرى لمدى درايتهم بالموسيقا الفولكلورية وحُسن استيعابهم لأنواعها وخصائصها المميزة .

ووفقاً لهذا ، يمكننا تجميع المحاولات والاجتهادات الموسيقية التى عمدت إلى الاستفادة بالموسيقا الفولكلورية فى صياغة صور موسيقية مستحدثة ، وإدراجها فى الفئات التالية :

أولاً : الفئة الأولى :

الاعتماد على اللحن والإيقاع والشكل :

يلجأ أصحاب هذا الاتجاه إلى تقديم الأغانى الفولكلورية بكل ما تحمله هذه الأغانى من خصائص لحنية وإيقاعية ، ولذلك يقدم الغناء على أنه "أغانى شعبية" أو "فولكلور شعبى" (كذا !) بما إن ركيزة أعمال هذا الاتجاه تكون فى صور أغنيات على وجه الحصر ، بل إنها لا تعتمد من بين مجالات الغناء الفولكورى المتعددة إلا ما يمكن أن نسميه "أغانى البنات" التى تُردد فى أسمارهن أو فى مناسبة الأفراح .

اللحن :

وإذا تركنا جانب الكلمات على أهميته ، إذ إن أصحاب هذا

الاتجاه يبقون على كلمات الأغنية الأصلية مع التعديلات التى تتناسب مع أذواقهم وخاصة المطالع الطريفة والغريبة، فإنهم من الناحية الموسيقية يعتمدون على استخدام اللحن الأصلى، دون أية إضافات أو تعديلات، خاصة إذا كانت تتوافق فى اللحن عناصر الجملة اللحنية الكاملة، وكان مستقيماً من ناحية الإيقاع. وفى الحالات التى يفقد فيها اللحن الأصلى أحد هذه العناصر يجرى استكماله فى إطار الخصائص التى يتكوّن منها اللحن الأصلى.

الإيقاع:

أما بالنسبة للإيقاع فيُسْتخدم كما هو بالضرب الذى يميزه، وبالسرعة التى يُؤْدّى بها أصلاً.

ومن حيث الشكل، فإنهم يلتزمون بغناء مقاطع لحنية تظل تُكرر طوال فترة الأداء. وإذا تم التطويل عن الأغنية الأصلية، فإنه لا يخرج عن كونه تكراراً لهذه المقاطع.

أما التغيير الأساسى الذى يحدث فى هذا التناول فهو إحلال آلات التخت "الشرقى الغربى" السائد والتى زودت بالآلات الغربية لتصاحب الغناء، ولتملأ الفواصل الزمنية الصغيرة (السكتات) وهى بمثابة "النفس". وفضلاً عن ذلك، يوزع اللحن على الآلات الفردية لتتناوب أداء "الجملة" اللحنية مع المغنى، وعادة ما تكون آلات: الناى، والقانون، والأورج. كما تنفرد آلات النقر والتوقيع، وخاصة الدربكة" و"الرق"، بأداء

"طقم" أو "طقمين" أو "أربعة أطقم" من الضرب الرئيسى المستخدم فى الأغنية من حين لآخر.

والتدوين التالى لواحدة من الأغانى التى تُمَثِّل هذا الاتجاه، غنّتها المطربة: ليلى نظمى، وهى بعنوان:

ادّلع يا عريس

يا ابو لاسة نايلون

ثانياً: الفئة الثانية

الاعتماد على اللحن:

يعتمد هذا الاتجاه على الجملة اللحنية الفولكلورية، ويعتبرها اللحن الرئيسى للعمل المستحدث. وتوضح النماذج الموسيقية التى تمثل هذا الاتجاه أن الألحان الفولكلورية تأتى فى صور متعددة من الاستخدام، أهمها الصور التالية:

١- استخدام الجملة اللحنية الفولكلورية "الكاملة" كما هى (أى الاحتفاظ بنوع المقام الموسيقي الذى صيغت منه الجملة اللحنية، والاحتفاظ بشكلها البنائى) دون إحداث أى تعديل جوهرى، مثال ذلك أغنية:

"وحوى يا وحوى... أيوحا" التى غنَّاها المطرب أحمد عبد القادر.

وفى بعض النماذج، نجد أن اللحن الأصلى "الرئيسى" يستخدم لأداء مقاطع الأغنية (الكوبليهات)، غير أن الاستخدام الغالب يقصر استخدام اللحن الفولكورى على أداء

المطلع (المذهب) فقط، بينما تُؤدى مقاطع الأغنية فى صياغات لحنية أخرى كما فى المثال السابق.

ولا يقتصر ظهور هذه الطريقة فى استخدام الجملة اللحنية الفولكلورية فى الغناء فحسب، بل نجدها أيضا فى "المقطوعات الموسيقية" المؤلفة لآلات التخت الشرقى العربية المزودة بالآلات الغربية، ومثالها "مقطوعة موسيقية" بعنوان: "بهية" لأحمد فؤاد حسن".

٢- استخدام الجملة الموسيقية الفولكلورية مع التعديل فى مسارها اللحنى، وتوضح لنا النماذج التى تمثل هذا الاستخدام أن التغيير الذى حدث فى المسار اللحنى للجملة الفولكلورية قد أبقى - فى الجملة - بعض الخصائص التى تميزها، مثل تفاعيل المقاطع اللحنية، ونقط ارتكاز. الدرجات الرئيسية للحن الأصلى، والمثال التالى أغنية لعبد الحليم حافظ، استخدمت لحن وعنوان الأغنية الفولكلورية:

"على حزب وداد جلبي"

ولعل الخط البيانى الذى أضفناه للتدوين الموسيقى يساعد غير المتخصص فى الموسيقا على توضيح مقدار التغيير الذى حدث فى المسار اللحنى بمقارنته بتدوين النص الأصلى.

ومن الملاحظ أن الاستخدامات التى تمثل هذا الاتجاه قد اعتمدت اللحن الفولكورى لحناً رئيسياً للصيغة الجديدة- غنائية كانت أو آلية - ولذلك نجد أن أغلب الجمل الموسيقية

والألحان المستحدثة التى وضُعت جوار اللحن الفولكلورى لم تكن إلا جملاً وألحاناً ذات مقاطع قصيرة، وذات نهايات تامة سريعة. وهى بذلك لا تؤدي إلا دور الوسيط الذى يُمهد- من آن لآخر- لأداء اللحن الفولكلورى الرئيسى.

أما الجانب الإيقاعى للألحان الفولكلورية، فى هذه الاستخدامات، فإنه وإن كان عدم التقيّد به أمراً ملحوظاً، إلا أنه غير مُغْفَل بصورة نهائية، فهذه الاستخدامات وإن كانت لا تعتمد على الضروب الإيقاعية للحن الفولكلورى بصورة رئيسية (لأن اللحن عندها هو الأساس)، فإنها فى كل الأحوال، لابد وأن تعتمد - فى صياغة الضروب الإيقاعية الجديدة - على الميزان الذى صيغ عليه اللحن الأصلى. وذلك يعنى أن الضروب الإيقاعية المستحدثة- وإن بدت من حيث الشكل مغايرة للضروب الأصلية- فهى فى الواقع لا تخرج عن الدائرة التى تُصاغ فيها الضروب الأصلية للحن الفولكلورى.

٣-المعالجة الأوركسترالية الأكاديمية:

اعتمد هذا الاتجاه- فى معالجة الألحان الفولكلورية- على نظام العمل الموسيقى الأكاديمى الذى استقى أصوله من قواعد الموسيقا الكلاسكية الأوروبية. والمبدأ العلمى الذى يرتكز عليه هذا الاتجاه فى معالجة الأفكار الموسيقية يستمد أساساً من طبيعة الفكرة الموسيقية (أى من خصائصها البنائية). وهذا الاتجاه لديه من العلم بتقنيات الموسيقا ما يجعل مجال المعالجات

الموسيقية رحباً وواسعاً، فتحليل الأفكار الموسيقية لمعرفة خصائصها، واختيار أي من هذه الخصائص يمكن أن يكون عطاء، أو معرفة ما توحى به مشتقاتها بإمكانية النمو والتطوير، ومعرفة أى نوع من الأفكار يصلح لقطعة موسيقية قصيرة، أو يصلح لمتتالية، أو أساسًا لحركة سيمفونية كاملة. كل هذا أمر لا يواجهه أية مشكلة عند هذا الاتجاه لما يتمتع به من دعم فى العلم بأساليبه، على المستويين النظرى والتطبيقى.

هذا المستوى الموسيقي هو الذى يتم فى إطاره كل العمليات الموسيقية التى يمثلها هذا الاتجاه. إذن، على أى نحو كانت معالجات هذا الاتجاه للألحان الفولكلورية؟

نلاحظ، بداية، فى النماذج الموسيقية التى عالجت الموسيقا الفولكلورية أن هذا الاتجاه قد اعتمد على الألحان المتداولة والشائعة، وخاصة الألحان التى تتردد فى الحضر، وفى الأحياء البلدية فى المدن الكبرى، مثال ذلك لحن "عطشان يا صبايا" و"آه يا زين" اللذين استخدمهما عزيز الشوان، ونماذج متعددة من الإنشاد الدينى والتراتيل الإسلامية التى استخدمها رفعت جرانه، بالإضافة إلى أمثلة أخرى كثيرة من هذا النوع استخدمها كل من أبو بكر خيرت وجمال عبد الرحيم.

أما عن الخصائص التى تتعلق بالألحان الفولكلورية، فقد لوحظ- فى النماذج الموسيقية التى تمثل هذا الاتجاه- اعتمادها، فى الغالب، على الألحان الفولكلورية التى لا يشتمل لحنها على

الأبعاد العربية- الشرقية (التى تحتوى على ثلاثة أرباع الصوت) . فضلاً عن ذلك، فقد اختيرت الألحان الفولكلورية التى تتميز بكمال الشكل .

أسلوب التناول:

إن أبرز عناصر المعالجة التى استخدمها هذا الاتجاه هى عناصر المعالجة الهارمونية البوليفونية بكل ما يتطلبه هذا العنصر من أنظمة تزخر بها قواعد الموسيقا الكلاسيكية الغربية . وهناك من الأعمال ما لم يلتزم حرفياً بهذا التطبيق، غير أن المجال لا يسمح هنا بحصر هذه الاستثناءات، خاصة وأننا قصدنا منذ البداية تحديد الخط العام الذى تنتهجه المحاولات المتعددة .

لقد تطلب التناول البوليفونى للألحان الفولكلورية إجراء مجموعة من المعالجات الجزئية برزت بتنوعاتها فى مجمل ما قُدم من أعمال هذا الاتجاه، وأهمها :

١ - إعداد اللحن الفولكلورى فى شكل "فقرة موسيقية" كاملة . فالكثير من الألحان الفولكلورية لا تصل بطول مقاطعها إلى الحد الذى يكوّن الفقرة الموسيقية الكاملة التى تصلح للعمل البوليفونى، ولذلك عمدت الأعمال الموسيقية المستحدثة إلى تحويل الجملة الموسيقية الفولكلورية إلى "فقرة موسيقية" كاملة . وقد اتبعت لتحقيق ذلك عدة سُبل أهمها :

أ- "تطويل" الخط اللحنى بتكرار جزء منه على نفس الدرجات الصوتية أو إحداث انحراف فى المسار اللحنى لهذا

الجزء المتكرر.

ب- تكرار مقاطع معينة من الجملة اللحنية الأصلية مع إحداث تطويل أو تقصير فى أزمنتها.

جـ- تنمية الجملة اللحنية بإضافة مشتقات لحنية جديدة تحمل الخصائص نفسها.

٢- أما الإجراءات الأخرى التى اتبعت فى المعالجة، فتتمثل فى التالى:

أ- استخدام التكوينات البوليفونية؛ حيث استخدم اللحن الأصلى فى شكل مركّب؛ أى وضعت حوله- فى آنٍ واحد- سياقات لحنية أخرى.

ب- الانتقال باللحن الأصلى من طبقته الصوتية الى طبقات أخرى، وفق التكوينات البوليفونية المستخدمة.

د- الانتقال باللحن الأصلى من مقامه الموسيقى إلى مقامات أخرى من مشتقات المقام الأصلى للحن.

هـ- إحداث تكوينات مختلفة لشكل اللحن الأصلى، والتنويع فى سرعة أداء هذه التكوينات.

و- اتباع نظام "ترديد" هذه التكوينات باستغلال التمايز الصوتى لمجموعات الكورال وفصائل آلات الأوركسترا.

القالب:

أما من حيث القالب الذى صيغت فيه هذه الأعمال؛ فإن أغلب النماذج التى تمثل هذا الاتجاه قد لجأت إلى صيغ من نوع

المتتالية مثال أعمال فؤاد الظاهرى المأخوذة من ألحان فولكلورية مختلفة، أو إلى صيغ من النوع الذى يعتمد على النسيج الغنائى المركّب مثل عمل جمال عبد الرحيم فى "مرمر زمانى"، وإلى صيغ من النوع الذى يشارك فيه الكورال والأوركسترا مثل عمل رفعت جرانة فى الابتهالات الدينية. ومثل عمل عزيز الشوان فى التنويعات الأوركسترالية التى استخدم فيها لحن "عطشان يا صبايا". وبالإضافة إلى ذلك، هناك أعمال عزفتها الآلات عزفاً انفرادياً (صولو)، مثال النموذج الذى قدَّمه عزيز الشوان للحن "آه يا زين العاشقين" الذى عزفه ناجى حبشى على آلة التشيللو.

٤- المعالجات البوليفونية فى إطار الصيغ العربية- الشرقية- التقليدية:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أنهم قد عالجوا اللحن الفولكلورى معالجة موسيقية علمية، دون المساس بالخصائص الأساسية التى تميز اللحن الفولكلورى (شكل الجملة ومقامها الموسيقي، وميزانها). وتبين النماذج الموسيقية المتعددة التى تمثل هذا الاتجاه أن أغلب الألحان الفولكلورية التى يُستعان بها تتكون من الألحان التى صيغت من المقامات الموسيقية الخالية من "ثلاثة أرباع الصوت"، حتى يتسنى معالجتها هارمونياً.

والواقع أن المعالجة الموسيقية الهارمونية البوليفونية التى يمثلها هذا الاتجاه يُقصد بها وضع خطوط لحنية بسيطة البناء

أعلى أو أسفل الخط اللحنى الرئيسى الذى يتمثل فى اللحن الفولكلورى، حيث يُؤدى بالتآنى معه. ويراعى فى هذه الخطوط أن تتوافق درجاتها الصوتية مع بعضها بعضاً. ومثل هذه المعالجات الموسيقية لا يحكمها فى المقام الأول مبدأ التعامل مع الألحان الفولكلورية، وإنما يحكمها أساساً مبدأ هذا الاتجاه فى تعامله مع الموسيقا العربية الشرقية بصورة عامة. وإذا كان هذا الاتجاه يختار من الألحان الفولكلورية تلك الألحان الخالية من "بُعْد ثلاثة أرباع الدرجة"، فلكى يتجنب الوضع الإشكالى الخاص بمعالجة هذا البعد المُحَيِّر معالجة بوليفونية، هذا الوضع الذى يفرض نفسه بصورة ضاغطة لما يمثله من أساس فى تكوين الموسيقا العربية الشرقية. وإذا كنا نلاحظ فى كثير من النماذج التى تعتمد المعالجة البوليفونية قلة استخدام الدرجات الصوتية فى وضع رأسى، والاكتفاء بوضع درجات قليلة وطويلة الزمن لتتآنى مع درجات اللحن الأصلى؛ فإن ذلك يبرز صعوبة هذه المشكلة على المستويين العملى والنظرى. وقد أسفرت المحاولات المتعددة لحل هذه المشكلة عن اتباع طرق عدة لمعالجة "ثلاثة أرباع الدرجة"، غير أن هذه الطرق- ولأسباب لا داعى للخوض فى سردها- التقت فى الاستخدام الذى ذكرناه، والذى يتلخص فى وضع نغمات قليلة طويلة الزمن أسفل أو أعلى (أو الاثنين معا) بالنسبة للحن الأصلى المؤلف من "بُعْد ثلاثة أرباع الدرجة".

وقد روعى فى هذه الحالة ألا يتآنى صوت الدرجة المكونة من

"ثلاثة أرباع الدرجـــة" مع هذه الدرجـــات طويلة الـزمن إلا فى مسافات زمنية قصيـرة بقدر الإمكـان حتى لا يطول زمن التنافر بينهما .

إذن ، فـالوسـائل التى تُسـتـخدم فى هذه المعـالجـة محكومـة بالخـصـائص التى تُكَوِّن الموسـيقـا العـربيـة- الشـرقـيـة ، وهى خصـائص ترتكـز عليـها الموسـيقـا الفولكلورية أيضـاً . ومن ثم ، فإن أية معـالجات بوليـفونـيـة تنطلق من غيـر هذا المبـدأ سوف تؤدى إلى نتائج مغايرة قد يفقد فيـها اللحن الأصلى بعضـاً من مميــزاته ، أو يتـحـول إلى شىء غـيــر أســاسى داخل إطار من التراكيب الصوتية .

وفى إطار هذه المعـالجـة ، تحـدث بعض المحـاولات التى تدعم فكرة المزيد من النسيج الهـارمونى لمعالجة اللحن الفولكلورى ، وهى بذلك تلجـأ إلى تغـيــيـر بعض عناصــر اللحن الأصلى ؛ وخـاصـة العناصـر التى تنشئ الوضـع الإشكالى فى المعـالجـة البوليـفـونيـة الهـارمونيـة ، فنجد أنهـا تعمد إلى نقل اللحن من صيغته المقامية الأصلية إلى صيغة مقامية أخرى خالية من الأبعاد النغمية الإشكالية ، فنجد مثلاً أن لحن أغنية "عطشـان يا صبايا دلونى على السبيل" قد صيغ فى إحدى المعـالجات من مقـام "الحجاز" ، بينما اللحن الأصلى يُؤدَّى مُصـاغاً فى مقام "البياتى" . ولمزيد من إفساح المجال للعمل البوليفونى ، شـمل التغيير أجزاء من مسـار اللحن مع الحفـاظ إلى حدٍّ مـا على الشكل العروضى

للمقاطع النغمية .

٥- معالجات موسيقا الفرانكوآراب وموسيقا الديسكو :

أ- الفرانكوآراب :

نستطيع التعرف على اللحن الفولكلورى فى أعمال فرق الفرانكوآراب ، ليس فقط عن طريق الكلمات الغنائية الفولكلورية التى تتردد فى محفوظ هذه الفرق (وخاصة مطالع الأغانى الفولكلورية) وإنما لأن هذه الفرق لجأت إلى استخدام اللحن الفولكلورى استخداماً مباشراً دون إحداث أى تغيير فى أساسياته الفنية التى تميزه .

وقد كان تركيز فرق الفرانكوآراب على الموسيقا الفولكلورية يتمثل فى أغلبه فى استخدام الأغانى الفولكلورية الشائعة على النحو التالى :

أ- استخدام الأغنية بلحنها الأساسى مع زيادات لحنية تأتى بعد نهايته ، وتكون فى الغالب من مشتقات اللحن الأصلى ، وتُسْتَخدم هذه الزيادات لغناء كلمات أو مقاطع غنائية باللغة الأوروبية . مثال أغنية : "يا مصطفى يا مصطفى ، أنا بحبك يا مصطفى" .

ب- استخدام الأغنية الفولكلورية بلحنها الأساسي على أن تأتى فى الغناء ضمن سلسلة من المقاطع الغنائية المستحدثة المغناة بلغة أوروبية . مثال أغنية "يا نخلتين فى العلالى" التى تتردد ضمن سلسلة من المقاطع الغنائية الأوروبية .

أما التغيرات الأساسية التى أُدْخلت على اللحن فتتمثل فى الإضافات التى اتسم بها أداء مثل هذه الفرق، وهى على سبيل المثال.

أ- عزف أصوات موسيقية مصاحبة للحن الأصلى.

ب- استخدام ضروريات إيقاعية مستحدثة، مُصَاغة من ميزان اللحن الأصلى، وتؤديها الآلات الإيقاعية الأوروبية الحديثة.

ج- استخدام الآلات الغربية المصاحبة للغناء، وعلى وجه الخصوص آلة الأورج (وقبلها كانت آلة الأوكورديون) وآلة الجيتار والطبول الحديثة المستخدمة فى فرق البوب والديسكو.

ب- الديسكو:

لم ينهج أصحاب موسيقا الديسكو نهجاً يختلف كثيراً عما نهجه أصحاب موسيقا الفرانكوآراب، خاصة وأنهما يمثلان اتجاهاً واحداً، وهو الاعتماد على الآلات الموسيقة الأوروبية من نوع الجيتار والأورج وطبول "الباترى". كما أن تناول أصحاب هاتين الموسيقتين للموسيقا الفولكلورية لم يخرج عن استخدامها كما هى بقدر الإمكان. غير أن الديسكو قد عمد إلى التغنى باللحن الفولكلورى، ولم يجاوره بألحان غنائية أخرى، وخاصة تلك التى تُغنى باللغة الأوروبية، واعتمد على معطيات اللحن الفولكلورى فاشتق منه سياقات لحنية قصيرة المقاطع تؤدى تباعاً عقب الانتهاء من غناء المقطع الفولكلورى.

ويستخدم أصحاب فرق الديسكو الآلات الغربية الحديثة، ويعتمدون على مكبّرات الصوت الحديثة التى تزيد من شدة الصوت وصخبه. ومن النماذج الغنائية الممثلة لهذه الفرق أغنية "بلدى" لمحمد نوح، وأغنية "ما تحسبوش يا بنات إن الجواز راحة" لفرقة هانى شنوده.

ثالثاً: الفئة الثالثة:

الموسيقا التى تعتمد على الخصائص التى تُكوِّن الموسيقا الفولكلورية ولا تأخذ منها مباشرة:

يعتمد هذا الاتجاه الموسيقا الفولكلورية موضوعاً أساسياً لأعماله دون الاستعانة بأية سياقات لحنية فولولكلورية مميزة، فقد لجأ إلى الاعتماد على الخصائص الموسيقية التى يتكون منها اللحن الفولكلورى، وأخذ يدور فى دائرتها مستفيداً من معطيات هذه الخصائص. وقبل أن نتابع، نحدد فى النقاط التالية أهم الخصائص التى ترتكز عليها الجملة اللحنية الفولكلورية الكاملة (أى التى تتكون من عبارتين موسيقيتين الأولى تأتى فيما يُسَمَّى "سؤال" بينما تأتى العبارة الثانية فى صيغة "جواب"):

أ- تتحرك الدرجات الصوتية فى الجملة الموسيقية الفولكلورية فى حدود المسافات الصوتية الضيقة التى تبدأ من مسافة نصف الدرجة الكاملة (نصف البُعد الطنينى الكامل) ولا تتعدى- عموماً- المسافة الصوتية التى مقدارها "رابعة تامة".

ب- تأتى حركة الدرجات الصوتية فى شكل سُلَمى (بين مسافة نصف الدرجة وبين مسافة الرابعة التامة) هابطاً وصاعداً، وإذا وُجِدَت قفزاته من النوع الحاد؛ أى الذى يتجاوز الترتيب السُّلَّمى، أو الترتيب المتجاور، فهى على أية حال ليست سمة من سمات اللحن الفولكلورى.

ج- صياغة الألحان من المقامات الموسيقية التى تعتمد على بُعد "ثلاثة أرباع الدرجة الكاملة" وقليلاً ما توجد ألحان فولكلورية خالية من هذا البعد.

د- صياغة الألحان فى موازين ثنائية أو رباعية بسيطة باستثناء موسيقا المجتمعات المتميزة.

أما الخصائص الأخرى التى تعتمد عليها الموسيقا الفولكلورية- وخاصة موسيقا الأغنيات التى اعتمد عليها هذا الاتجاه- فتتمثل فى التالى:

أ- حيوية الإيقاع وسرعته، وتعدد تلويناته، ونقصد بذلك الضروب التى تصاحب أغانى البنات فى السمر وفى الأعراس، وهى الأغانى التى اعتمد عليها أصحاب هذا الاتجاه ويتحركون فى دائرتها.

ب- تميز هذه الألحان من ناحية الشكل، فهى عبارة عن مقاطع لحنية تتكرر تباعاً.

ج- يُستخدم أثناء الأداء مصادر صوتية غير الآلات تتمثل فى التصفيق بالأكف، فضلاً عن الزغاريد التى تتردد من حين

لآخر أثناء الأداء فى المناسبات السارة.

هذه الخصائص، مجتمعة أو بعضها، تتم على أساسها العمليات الموسيقية الغنائية التى يُمثلها هذه الاتجاه. ولم تقتصر هذه العمليات على معطيات هذه الخصائص وإنما يتم إدخال عناصر أخرى تساعد على إيجاد نوع من التقارب بين الشكل المستحدث وبين الشكل الفولكلورى، ومن هذه العناصر:

أ- استخدام بعض الآلات الموسيقية الفولكلورية، مثل السلامية والربابة والسمسمية، والدفوف.

ب- صياغة كلمات الأغانى على نحو يجعلها شبيهة من حيث الشكل بالأغانى الفولكلورية، كما توجد نماذج استخدمت فيها كلمات أُخذت من الأغانى الفولكلورية. ومن النماذج الغنائية التى تمثل هذا الاتجاه أغانى:

-جلاليبه دبلان

غناء: فاطمة عيد

-فلاح كان فايت من جانب السور

غناء: شريفة فاضل

-عيون بهية

غناء: محمد العزبى

-يا شمس يا شموسة

غناء : عفاف راضى

-يا صحرا المهندس جاى

غناء :سيد إسماعيل

رابعاً : الفئة الرابعة :

استخدام الآلات الموسيقية الفولكلورية :

لا يوجد فى الموسيقا الفولكلورية المصرية ما يعرف بالموسيقا الآلية أو الموسيقا البحتة، إنما توجد موسيقا تعزفها الآلات لمصاحبة إمَّا الغناء أو الرقص. وفى قليل من الأحوال، كانت تُستخدم الآلات الموسيقة لتعلن بمعزوفات معينة عن شيء معين، مثل الإعلام عن حالة الوفاة، أو المشاركة فى دورات المواكب الصوفية وفى زفة "شوار العروس". وفى قليل من الأحوال أيضا، كانت آلات المزمار تعزف فى المناسبات السارة- فى أواخر السهرة- "مقطوعات" يطلبها الجمهور، وحتى هذه "المقطوعات ليست صيغاً خاصة بآلة المزمار، وإنما هى ألحان للأغانى المفضلة لدى الجمهور من ناحية، والمفضلة لدى العازفين من ناحية أخرى، والتى يمكن أن تؤدى بصورة صحيحة على آلة المزمار. وحتى ما يعرف فى الموسيقا باسم "التقاسيم" الحرة المرتجلة والتى اشتهرت بها آلة السلامية، هى فى الأصل محاكاة للنظام اللحنى الذى يعتمد عليه الموال فى الموسيقا الشرقية العربية وفى الموسيقا الفلولكلورية.

هذا الدور "التابع" الذى كان- ولايزال- حال الآلات

الموسيقية الفولكلورية فى مصر أثر - بلا شك - فى الطرق المختلفة التى تناولت الآلات الفولكلورية خارج إطارها الثقافى.

على أى الأحوال، لم يقف هذا التأثير حائلاً بين عدد من الاستخدامات التى تنوعت بين محاولات التجريب وبين الاستخدامات المباشرة. فعلى المستوى الذى سمح بمحاولات التجريب، تمت عدة استخدامات للآلات الفولكلورية باشتراك العازفين الأصليين، دارت فى مجموعها، فى الاستخدامات التالية:

أ- الجمع بين فصائل مختلفة من الآلات الفولكلورية (فى شكل فرقة) لتعزف معاً مقطوعات موسيقية "فولكلورية، ومقطوعات مؤلفة خصيصاً لهذا الغرض، وكانت هذه الفرقة مكونه من آلات: السلامية، والمزمار، والأرغول، والربابة، والسمسمية، والدفوف، والدربكة.

ب- الجمع بين آلات التخت الشرقى العربى وبين الآلات الفولكلورية، بحيث تقوم الأخيرة بعزف (صولو) مقاطع فولكلورية، أو مقاطع مؤلفة خصيصاً لها فى إطار موسيقا مستحدثة.

وقد قام بهذه المحاولات عدد من المهتمين بالآلات وبالموسيقا الفولكلورية وقد تمت فى مجال اهتمام الدولة بالفرق الشعبية (وفرق الرقص)، غير أن هذه المحاولات قد تقلصت جميعها ولم يبق من أثرها إلا صور قليلة من الاستخدام تتمثل فى

اشتراك بعض الآلات الفولكلورية مع آلات التخت التى تصاحب فرق الرقص التابعة للدولة، أو تقديم فصيلة من فصائل الآلات الفولكلورية مثل فصيلة المزمار، أو مجموعة من آلة السمسمية، لتعزف عزفاً خاصاً كفقرة مستقلة بين فقرات برنامج فرقة الرقص.

أما الاستخدام المباشر للآلات الفولكلورية فقد تبنتّه بعض الاتجاهات التى سبق الحديث عنها، غير أنها لم تُكثر من استخدام الأنواع المتباينة من تلك الآلات، وإنما شمل الاستخدام آلات موسيقية معينة مثل المزمار، والسلامية، والدفوف. وفى أمثلة قليلة استخدمت الربابة والسمسمية، وطبلة البازة، وبعض الآلات الصغيرة الحجم من فصيلة الأرغول، "كالستاوية".

وتوضح الأمثلة والنماذج الموسيقية المستخدمة أن استعمال هذه الآلات قد انحصر فى الاستخدامات التالية:

أ- تؤدى الآلة عزفاً (صولو) لألحان فولكلورية فى الإطار الموسيقى المستحدث.

ب-تؤدى الآلة عزفاً (صولو) لألحان ليست فولكلورية وإنما ألحان تدور فى دائرة الأسس التى تعتمد عليها الألحان الفولكلورية، وذلك لخلق الجو الموسيقى الفولكلورى.

وقد كان هذا الاستخدام فى بداياته يلجأ إلى الاستعانة بالعازف الأصلى للآلة وخاصة آلتى المزمار والسلامية. غير أن

الصعوبات التى كانت تواجه عملية التنفيذ (مثل تحفيظ العازف للحن، ومراعاة تسوية آلته على آلات التخت) من ناحية، مع استمرار الاحتياج لمثل هذه الآلات فى الأغانى الشرقية العربية من ناحية أخرى، دفع عدداً من الشباب الدارس للموسيقا للعزف على هذه الآلات فى إطار الفرق العربية الشرقية.

مُحَصِّلة الخبرة:

تلك- إذن- الفئات التى يمكن أن نجمع داخلها المحاولات والاجتهادات الموسيقية العديدة والمتنوعة التى قام بها الموسيقيون المعاصرون عند استفادتهم بالموسيقا الفولكلورية فى إنتاج موسيقي مُستحدث. والتعليق المبدئى الذى يمكن أن نزجيه هنا هو أننا نقدر ونُثَمِّن هذه الجهود والمحاولات جميعاً، فنحن مع الحق المطلق للاجتهاد وحرية التعبير والتجريب، ولكن يجب الإقرار- فى الوقت نفسه- بالحق المطلق للنقد والتقويم. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نحن مع ضرورة ووجوب التمييز الساطع والواضح بين المنتج الفولكلورى وأى جهد إبداعى فردى لإعادة إنتاج هذا المُنْتَج الفولكلورى، ألا تُطْلق نسبة أو صفة "شعبى" أو "فولكلورى" إلا على المنتجات الأصيلة التى أبدعها أصحاب الموسيقا الفولكلورية إبداعا جمعياً وأقروها منسوبة إلى جماعتهم.

فاللافت للانتباه أن بعضاً من المنتجين الموسيقيين الذين

ينتمون إلى الفئة الأولى، التى ارتكزت على الأخذ المباشر شبه الكامل من الموسيقا الفولكلورية، أعادوا إنتاج ما أخذوه مع تزويقه بزخارف مستحدثة، وإعادة صبّه فى مجرى مغاير يؤدى إلى توجُّه ربما كان مبايناً لمرامى أصحابه الأصليين.

وكون أن هذا البعض قد سَرَّى عن الملايين، فهذا ليس فى حاجة لشهادة منا؛ إذ إن جماهيرية هذا البعض ومبيعات منتجاتهم فى السوق حقيقة واقعة تثبتها الأرقام. ورغم هذا، فإن هذا البعض لا يُقَدَّر- فنياً- تقديراً عالياً. والأمر هنا ليس مجرد تعنّت مثقفين أو تشدد اختصاصيين. فالواضح أن الجمهور نفسه، رغم إقباله- أو قل مع إقباله- يشى سلوكه مع هذه المنتجات عن التقويم نفسه؛ إذ يعامل الجمهور هذه المنتجات بخفة بادية فى أسلوب الاستماع وفى الانصراف السريع، وكأن هذه الأعمال- بالنسبة إليه- هى أعمال مؤقتة تدخل فى دائرة "الصَّرْعة". ويبدو أن أصحاب هذه الفئة منتبهون إلى هذا؛ إذ إن اتجاه عملهم لا يتحرك- نسبياً- إلا فى اتجاه معاودة الكرّة بتقديم منتجات جديدة متلاحقة من النمط نفسه، دون تنمية فنّية داخلية ليبقى التجديد فى إطار الزخرف والبهرجة.

وعلى الطرف المقابل، نجد أولئك الذين يعتمدون الصيغ والتقنيات الموسيقية الأوروبية- الغربية فى صورها الكلاسيكية، وهم فى الطرف المقابل، لا من حيث أسلوب

العمل والفكر الموسيقى فحسب، بل- أيضا - من حيث الجماهيرية. فجمهورهم يكاد يقتصر على صفوة محدودة، سواء من الأجانب أو المثقفين المحليين، وإذا وصلوا إلى دوائر أوسع من ذلك يكون من قبيل الاستماع إلى تجارب. وعدم الوصول هذا لا يمكن أن نعزوه إلى تخلف الجمهور الموسيقي وحسب، فلابد أن هناك أسباباً أخرى فى المُنْتَج نفسه.

والبادى أن اتجاه عمل هذه الفئة كان يتحرك فى اتجاه إخضاع الموسيقا الفولكلورية، أو عنصرها الذى يُسْتَعمل، للصيغة الأوروبية. وبذا، يتغرب العنصر الفولكلورى فى إطار النموذج الغربى المهيمن.

ومع تقديرنا- مجدداً- للجهد الذى بذله أصحاب هذا الاتجاه القائم على العلم والدرس الموسيقي، ومع تسليمنا بأن الفن الناضج الجاد مازال بعيداً عن قطاعات واسعة من الناس، طالما أن التفاوت الثقافى الحاد لايزال قائماً، فإن هذا القول ليس عذراً كافياً، ويجب ألا نستنيم إليه كتبرير متجاهلين الأساس المغلوط الذى يكمن وراءه، إذ إن أصحاب هذا الاتجاه، على الأقل من زاوية سياق تناولنا الفولكلوري هذا، لا يلجأون إلى إخضاع العنصر الموسيقي الفولكلورى للنموذج الغربى المهيمن وحسب، بل إن اتصالهم بمأثور الموسيقا الفولكلورية، ومحفوظها المتنوع، محدود محدودية شديدة وملتبس فى غير قليل من الأحوال.

وبين حَدَّى هذين القطبين تدرجت الفئات الأخرى الوسيطة، وبمقدار قرب كل منها من أحد القطبين وابتعادها عن الآخر زاد نصيبها من سماته.

ويبقى لهذه الجهود الموسيقية جميعاً- على كل حال- أنها حاولت واجتهدت في مجال تأصيل النشاط الموسيقي، وجعلته قضية مثارة وفاعلة باستمرار في الحياة الموسيقية.

النمو المعاق:

ولكن الملاحظ أن غير قليل من هذه الجهود الموسيقية، العامدة إلى الاستفادة من الموسيقا الفولكلورية، قد وصلت في مسارها الموسيقي إلى نهايات محجوزة أو توقفت عن النمو؛ الأمر الذى يحدو بنا إلى أن نتساءل عن السبب الكامن وراء هذا النمو المعاق، لكى نخرج بدرس مستفاد من محصلة خبرة هذه الجهود المبذولة.

١- لعل أول ما نلاحظه- من زاوية استيعاب المادة الموسيقية الفولكلورية- الفقر الشديد في الدراية بتنوع الموسيقا الفولكلورية وثراء ذخيرتها، ناهيك عن المعرفة المتعمقة بخصائصها ومنطقها ومعاييرها الجمالية، ودعك من فهم وشائجها السياقية الثقافية والاجتماعية.

(ولا يقولن أحد وكيف يتسنى كل ذلك؟ فلن نحيله على مصدر جاهز، مثل أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية الذى تأسس منذ عام ,١٩٥٨ ولن نشير عليه بدراسة نظامية في المعهد العالى للفنون

الشعبية، أو غيره من المعاهد العالية أو غير العالية. ولن نضرب له مثالاً من أوروبا الغربية (المثال الدائم!) بارتوك وأضرابه. ولكنا نسأله هَلاَّ نظر إلى خريطة، وقدَّر كيف يقطع بعض المسافات غير الشاقة، ليتصل بالمادة التى يَمْتح منها، اللهم إلا مشقة إعداد نفسه كموسيقى واعٍ متفهم).

والحال، أن الموسيقا الفولكلورية فى هذه المنتجات المستحدثة، اختزلت إلى مجرد الأغنية، وأغانى البنات منها فى الأغلب الأعم، وتحددت ألحانها فى الصورة اللحنية البسيطة، واقتصرت آلاتها على الآلات الطريفة المبذولة، حتى أصبحت أنماطاً جاهزة.

وصحيح أن الموسيقا الفولكلورية هى موسيقا مصاحبة للغناء فى المقام الأول، ولكن مجالات الغناء الفولكلورية تتنوع بتنوع مناشط الحياة والمناسبات الاجتماعية الدورية وغير الدورية. ويأخذ هذا الغناء صوراً وأشكالاً متعددة، ما بين غناء تبادلى وغناء جماعى، وهلمجرا.

ويبدو أن أصحاب هذا الإنتاج آثروا الاعتماد على المادة الموسيقية الميسورة تحت أيديهم أو فى مجال حركتهم، وتكرار الأخذ منها هى نفسها. وهكذا، ضيقوا على أنفسهم ما كان يمكن أن يكون رحباً بالدرس والتعرف المستقصى.

٢-أما من زاوية التركيب الموسيقي، محاولة إدماج العنصر الموسيقى الفولكلورى فى بقية المنتج الموسيقى المتسحدث،

فالملاحظ أن غير قليل من هذه الجهود ارتكز على مبدأ التضمين البسيط. وعماد هذا النوع من التضمين أخذ عنصر موسيقى فولكلورى (لحن، إيقاع، آلة، صيغة) وجمعه جمعاً متجاوراً مع عناصر موسيقية أخرى غير فولكلورية، وإنما تنتمي إلى النموذج الغربى على نحو من الأنحاء. وقد يكون هذا الجمع المتجاور بصورة التوالى الأفقى (كما يظهر ذلك فى المنتجات ذات الطابع الموسيقى العربى- الشرقى)، أو يكون هذا الجمع بصورة التتابع الرأسى المتوازى (فى المنتجات التى أخذت بالتركيب البوليفونى).

٣-والواقع، أن كثيراً من المحاولات والجهود الموسيقية توصلت خلال عملها إلى اكتشاف بعض مقومات وسمات الموسيقا الفولكلورية التى تعاملت معها، وأفادت منها، سواء بصورة واعية أو غير واعية. ولكن كل جهد من هذه الجهود اكتفى بما توصل إليه. ولم يتم عمل بنائى يراكم هذه الخبرات ويجمعها ويضعها فى بناء إدراكى لكلية العناصر والخصائص المميزة للموسيقا الفولكلورية ويدمجها فى بناء تأليفى متكامل.

وقد أدت هذه المظاهر جميعاً إلى تعويق نمو هذه الجهود. وبذا، عجزت عن النهوض بالمهمة (التأصيل أو الموازنة بين الأصالة والمعاصرة) التى آلتها على نفسها. وقد دَعَّم هذا التعويق استسهال كثير من أصحاب الجهود الجادة التنازل، فى

مرحلة أو أخرى من الطريق، لصالح مجاراة السائد، ودخولاً فى السوق الذى يتعامل مع الفن بوصفه سلعة، أو فى المؤسسات التى تسعى إلى تخليق ثقافة جماهيرية مُسَطحة ومُنَمَّطة.

المفهوم المسيطر:

وهذا يقودنا من جديد إلى إدراك أن هذا النمو المُعَاق، وإن كان يأتى من مظاهر قصور فنية موسيقية، إلا أن العلة الحقيقية تظل كامنة وراء هذه المظاهر الفنية الموسيقية. وعبر تحويلات متعددة، نجد العلة فى تركيب اجتماعى بعينه، يصدر عنه وعى فكرى وفنى محدد هو الذى يُحَدِّد توجهات الموسيقيين فى محاولاتهم واجتهاداتهم.

فكما أشرنا، كان يكمن دوماً فى الفكر الموسيقي تصور معيارى قوامه أن هناك مدرجاً ارتقائياً، أدناه الموسيقا الفولكلورية وأعلاه النموذج الموسيقى الغربى (بتنويعاته المختلفة). ولهذا، اتجهت حركة هذه المحاولات والجهود نحو الأخذ عن النموذج الغربى حتى وإن اقتصر هذا الأخذ على الشكل والمظهر، أو على التلفيق الشكلى. وبذا، انتهت مهمة التأصيل وتحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة إلى اللهاث وراء "الأزياء" الأوروبية- الغربية، مهما تسارع تغير الموضة أو الصَّرْعة. وبدلاً من التنمية الداخلية البنائية للموسيقا الوطنية وتفجير طاقاتها التعبيرية، أصبح السعى هو تزويق هذه الموسيقا بأردية خارجية، تَصوُّراً أنها تُغَطِّى "العَبَل" التى هى

عليه، أو تُدارى "سوأتها" عن العين الغربية التى يطمحون فى أن تقع عليهم بنظرة رضا.

والنموذج الغربى الموسيقى ليس مرفوضاً فى ذاته، هكذا بشكل مطلق، ولكن القضية هى قضية التوجه والمفاهيم التى تُحَرِّك للتعامل معه. وهناك فارق بين تمثل الخبرة البشرية عند أى شعب من الشعوب، ودمج خيرة منجزاتها وأرفعها، فى خبرتنا، وبين التلقيط والتلفيق، وفرق أكبر فى أن تخضع لهيمنة نموذج يظل يُدنِّى من وضعك مهما أظهرت من التبعية وحاولت التقرب منه.

وقد وضحت خطورة هذا الحال بتتابع إنجازات تكنولوجيا وسائل الاتصال بإمكاناتها التى تزداد نفاذاً لتخترق أحرم الحرمات، وتصل إلى كُل أذن وبصر، بل ولمس وذوق. وفى الوقت الذى تَرْكب فيه فئاتُ الموجةَ المتصاعدة لاقتصاديات السوق، لكى تتاجر بفنون الموسيقا وتصنع لها نجوماً وأنماطاً ثابتة وفق هواها ومصالحها، وفى الوقت الذى ترسم مؤسسات سياساتها على أساس تعميم ثقافة جماهيرية منمطة ومسطحة بديلة لثقافة شعبية حقيقية، وفى الوقت الذى تتم فيه عملية اختراق دءوبة للثقافة الوطنية بواسطة ثقافة كوزموبوليتانية استهلاكية مغتربة ومغربة.

التوظيف لا الاستخدام:

لذا، فإن مفهوماً مركزياً لا بد أن يكون ساطعاً فى مجال

العمل الموسيقي، وهو مفهوم "التوظيف" للموسيقا الفولكلورية. فعملية التوظيف عملية بنائية، بها تدخل العناصر المُوَظَّفة فى صياغة مُركَّب جديد يتجاوز وضعها السابق فى صياغة متكاملة جديدة ذات نسق من العلاقات أغنى وأرحب. وهذا مفهوم مغاير، إن لم يكن مناقضاً، لمجرد الاستفادة، أو الاستخدام أو الاستغلال، التى تدور فى دائرة الجمع اللصقى للعناصر.

وقد رأينا أن مفهوم الاستفادة بطريقة الجمع اللصقى هذا قد بَرَّر نفسه بتعبير مغلوط آخر وهو "تطوير الفولكلور"، وهو تعبير ليس خاطئاً من الناحية العلميّة فحسب، ولا يحمل دعوى مغلوطة فنياً فقط، وإنما ينطوى على ظلال مضللة معرفياً وأيديولوجيا أيضاً.

فأولى مقومات الإبداع الفولكلورى أنه إبداع جمعي أنتجته جماعة بعينها فى إطار ثقافة شعبية محددة. وإذا تمت تغييرات أو تطويرات فى هذا الإبداع، وهو ما يحدث بالفعل باستمرار مهما تفاوتت سرعة هذا الحدوث، فإن الجماعة هى التى تقوم بعملية التغيير والتطوير وفقاً للتغيرات التى تحدث فى ظروف معاشها وعلاقاتها الاجتماعية وتكوينها الثقافى، وبالتالى ما يَجدّ على رؤيتها ووعيها من تغيرات تتوافق مع مصالح هذه الجماعة واحتياجاتها.

فالإبداع الفولكلورى- إذن- ليس فى حاجة إلى هذا المُنتج

الذى يأتى من خارج أصحابه ليقوم بتطويره. ولم يُعط أحداً توكيلاً بالوصاية عليه، ولا اشتكى لأحد منهم عجزه عن التطور أو قصوره فى التعبير عن حاجات أصحابه.

ولكن المسألة أن الطبقة الوسطى ترى أنها هى المتحدثة باسم "الشعب". وتنقل هذا اللفظ من الاستعمال السياسى إلى استعمالات أخرى، ومنها الثقافى. ومن ثم، اعتبرت أن الإبداع الفولكلورى (الذى ترجم دوماً بالصفة "شعبى") هو من جملة ميراثها، ولها حق الوصاية عليه. ومن حقوقها - إذن - التصُرف فيه وفق مصالحها واحتياجاتها هى. وهذا المنطق الذى تصدر عنه قيادات هذه الطبقة ومثقفيها، لا تختلف فى ذلك قيادة رشيدة عن قيادة سفيهة، إلا فى رُشد "الولاية" على الميراث أو سفاهة تبديده.

وليس بعيداً عن هذا المنطق ما نجده من تسمية فرق للغناء والرقص باسم فرق قومية للغناء الشعبى أو الرقص الشعبى أو ما أشبه، بما تتضمنه هذه التسمية من دعاوى تمثيلية وتوجيه تنميطى.

واللافت للانتباه أن أعلى دعاة "تطوير الفولكلور" صوتاً، وهم فى الوقت نفسه المتحدثون عن المحافظة على "الأصالة"، ينتمون إلى الفئة التى تأخذ الموسيقا الفولكلورية أخذاً مباشراً شبه كامل، دون مراعاة أى نسق سياقى لها، ثم تزويقها، وفق مفهومهم للزَّواق، موجهينها غير وجهتها، أو على الأقل وجهة

غير وجهة أصحابها. والملاحظ أن أصحاب هذه الفئة هم الغالبون على الأجهزة الرسمية ووسائل الاتصال الجماهيرية، وكل هذا يشي بالدور الذى تؤديه هذه المنتجات فى إشاعة وتعزيز ثقافة جماهيرية رسمية بديلة للثقافة الشعبية من جهة، ومن جهة أخرى تصبح هذه المنتجات قناة لتوصيل الثقافة الكوزموبوليتانية الاستهلاكية السلعية. وتظهر مخاطر هذا الدور فيما نشاهده من فعلها المُلحّ على إزاحة المأثور الشعبى، والسعى الدائب لجعل أصحابه يتبنون مُنْتَجات هذه الثقافة الهجين.

وعلى كل حال، فإن عبور هذا الموقف الصراعى، وتَخطِّى هذا النمو المُعَاق، وتجاوزهما إلى آفاق أرحب وأكثر عطاءً وتأصيلاً للثقافة الوطنية، مازال متاحاً، ولا يزال جيل جديد من الشباب يعمل لشق دروب جديدة. وتُشَكِّل خبرة التيار السابق أساساً للتمثل والاعتبار، بتجاوز سلبياته وتبنى إيجابياته، فى صياغة مُرَكَّب جديد. وهو جهد يرتكز على حُسْن الاستيعاب للموسيقا الفولكلورية وأنواعها ومقوماتها ومعاييرها الجمالية، ويقوم على التناول العلمى القادر على "توظيف" هذه الموسيقا، وتفجير الطاقات الإبداعية بها فى صياغات خَلاَّقة. ويتوجه هذا الجهد بسعى الإبداع الفولكلورى نفسه لكى يُسْهِم فى صياغة حياة إنسانية أجمل وأرحب عن طريق فن إنسانى النزعة، يخرج من ضيق الخبرة المحدودة إلى التثاقف مع الخبرات الأخرى، دون عُقَد الاستعلاء أو الدونيَّة والتبعيَّة.

السينما "المصرية" والثقافة الشعبية×

مشروع تخطيطى

لمحاولة فهم خصوصية توطين فن السينما فى مصر

اتسم رد الفعل الأولى لبدايات العروض السينمائية فى بلاد العالم المختلفة بالدهشة والاستثارة. وهذا رد فعل بشرى طبيعي مع ظهور اختراع مستحدث بقدر السينما. وحجم الاستثارة والتطلع يشير إلى إدراك مكنون لأهمية هذا الاختراع الجديد، وما سيترتب على وجوده من نتائج على مستويات عديدة، وفى مجالات قد تبدو متباعدة.

وإذا كانت بلاد العالم قد تشابهت في رد الفعل الأوّلى، إلا أن كل بلد تجاوز هذا الطور الأول من بدايات السينما بأشكال

× ورقة مقدمة إلى حلقة البحث التى نظمتها لجنة السينما بالقاعة الكبرى للأمانة العامة للجامعة العربية فى الفترة من ١٨ إلى ٢٢ أبريل ,١٩٨٤ ونشرت أعمال الحلقة البحثية فى "الإنسان المصرى على الشاشة" ،إعداد وتقديم هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ,١٩٨٦

مـختلفـة . وذلك أن انتـقـال السـينمـا من هذا الطور الأول إلى أطوار أخرى، وإدماجها في البنية الاجتماعية- الثقافية، كان يعنى مواجهة مجموعة من الشروط الداخلية والعوامل الخارجية المؤثرة في كل مجتمع من المجتمعات التي زرعت فيها السينما. ورغم السمات المشتركة التي يمكن أن تجمع بين ملامح أطوار السينما في أكثر من بلد، فإن هذه السمات المشتركة تكون ناتجة عن تشابه الظروف والعوامل الفاعلة. ويظل- دوماً- لنمو السينما، في كل بلد على حدة، مساره الخاص، المتوافق مع ظرفها التاريخي الخاص.

وفى حالة مصر، وبعد تجاوز مرحلة الاكتشاف فى السنوات الأولى من القرن العشرين، والبدايات الأولية فى العشرينيات، تم حسم استزراع السينما في أرض مصر بدخول "بنك مصر" إلى "سوق" إنتاج الأفلام وعرضها، منذ منتصف الثلاثينيات، وتم تجذير السينما فى التربة المصرية بدخول منتجى الأربعينيات وتوسيعهم سوق الإنتاج والعرض.

ويدلنا تاريخ مصر الاجتماعي على أن هذه العقود الثلاثة (٢٠- ١٩٥٠) كانت فترة نشاط البورجوازية فى تحقيق مشروعها الخاص لتكوين دولة "عصرية" تكون السيادة فيها لأبنائها بمعنى أن يسيطروا على الإدارة ووسائل الإنتاج والتوزيع.

ولكن البورجوازية المصرية لها تناقضاتها وتردداتها، ومن

ثم عجزها المأساوى عن تحقيق مشروعها على النحو المأمول. وارتضت الشرائح صاحبة المال والمسيطرة على عمليات الإنتاج أن تكتفى بدور هامشى فى إطار هيمنة الرأسماليات العالمية واختراقها لسوقها، بل ووطنها. وفضلت أن تنمو نمواً محدوداً محجوزاً فى هذا الإطار. واستسهلت الحصول على مكسب صغير سريع بدلاً من بذل جهد جاد منظم لتحقيق مكسب أكبر ولكن أبعد زمناً.

ورغم الإدراك المتزايد لوجوه السينما المتعددة: صناعة، وتجارة، ووسيلة تسلية، وأداة توجيه إعلامى وفكرى، وفناً، وثقافة؛ فإن حال السينما يزداد سواء. وبازدياد وعى الأجهزة الرسمية بوجوه السينما هذه، وخاصة دورها فى التوجيه الإعلامى والفكرى ودورها فى الاقتصاد الوطنى، دخلت الدولة فى عمليات الإنتاج السينمائى مرة بشكل مباشر (فى الستينيات) ومرات بشكل غير مباشر (فى الخمسينيات والسبعينيات). غير أن هذا لم يحقق النجاح المنشود. وإنما ظهرت أثاره الإيجابية فى مجال بعيد عن القصد المباشر، وهو السينما التسجيلية، والتى حدّ من فاعليتها معوقات التوزيع والعرض.

بيد أن هذه الشروط "الاجتماعية- الاقتصادية- السياسية" التى ألمحنا إليها شروط عامة، قد تفسر لنا الأساس الذى نتجت عنه أزمة السينما فى مصر، ولكنها لن تضىء لنا إضاءة كاملة

جوانب الأزمة، فالسينما فى تقديرنا ظاهرة ثقافية. ولهذا فمن الضرورى، لكى نقترب من فهم السينما فى خصوصيتها النوعية، أن نعالج تحليل مسارها من مدخل ثقافى، وأن نتبين موقف مُنتجى السينما من الثقافة ورؤاهم الثقافية التى يُعبّرون عنها ويطمحون إلى تعميمها. مع وعينا الساطع بترابط الجوانب الثقافية مع الجوانب الاجتماعية- الاقتصادية لهذه الظاهرة متعددة الأدوار.

وعند تناول السينما من مدخل ثقافى، سنجد أن الوضع الثقافى فى مصر يحتم علينا أن نبدأ من زاوية الثقافة الشعبية باعتبارها التكوين الثقافى الذى يشكل البنية التحتية، والأساس الذى يستند إليه البناء الثقافى فى المجتمع المصرى. وأصحاب الثقافة الشعبية هم الكتلة الرئيسية التى وجّه إليها منتجو السينما أعمالهم، على الأقل بحثاً عن أوسع الأسواق للتوزيع. ومن ثم، فإن مدخلاً فلكلورياً قد يسهم فى إلقاء مزيد من الضوء على وضع السينما المصرية، ويجعلنا أكثر قدرة على فهم العوامل المؤثرة فى مسارها.

لقد وفدت السينما إلى مصر فى وقت كان التركيب الثقافى فى المجتمع المصرى منقسماً إلى ازدواجية ثقافية كانت تتكرس باستمرار حتى وصلت إلى قسمين كبيرين: ثقافة الصفوة، وثقافة العامة.

أما بالنسبة لثقافة الصفوة، فرغم تعميمنا هذا، فإنها ليست

متجانسة، بل كانت منقسمة بدورها إلى ما يمكن أن نجمعه فى اتجاهين رئيسيين. الاتجاه الأول: اتجاه سلفى يرتكن على إطار مرجعى تراثى. وهذا الاتجاه حسم موقفه من السينما مبكراً بأن رفضها باعتبارها "بدعة مضلة". وأكدت السينما من جهتها هذا الرفض بإمعانها فى تصوير قصص العلاقات الغرامية وأجواء الحانات وما يتصل بها من عوالم الغواية والشر والخطيئة، وسقط متاع ومسوخ قصص النموذج الأوروبى الغربى، والأمريكى خاصة. وعندما أراد منتجو الأفلام المصرية أن يتوافقوا مع هذا الاتجاه بإنتاج أفلام دينية أو أشباهها، فإنها كانت أقرب إلى التلفيق منها إلى التوفيق، وحتى هذا النوع من الأفلام كان يخاطب جمهور العامة بالدرجة الأولى لا جمهور هذا الاتجاه السلفى. أما الاتجاه الثانى فهو اتجاه يطمح إلى التجديد والخروج من أسر السلفية لاتخاذ صورة عصرية فى شتى ضروب الثقافة. وما الثقافة العصرية فى تقدير هذا الاتجاه- عموماً- إلا نموذج الثقافة فى أوروبا الغربية. وبالرغم من قرب مثقفى هذا الاتجاه من عالم السينما، فإن عدم اقتراب السينما المصرية من النموذج الذى كانوا يصبون إليه أبعدهم- هم أيضاً- عن دور عرض الأفلام المصرية مقتصرين على التردد على العروض الغربية. ولم يكن منتجو الأفلام المصرية ليقبلوا إنتاج ما يصبوا إليه هؤلاء الصفوة، ناهيك عن القدرة عليه، فهذا يمثل بالنسبة لهم اغتراباً عن جمهورهم، وبالتالى

خسرانه. وعندما سعى بعض منتجى الأفلام إلى الاقتراب من هذه الصفوة ومن يمتّ إليها من مثقفى الطبقة الوسطى ومتعلّميها، وخاصة بالاستفادة من أدب مشاهيرها، فإنهم لم ينجحوا فى تجاوز الفجوة نتيجة لهذه النزعة إلى التلفيق والميل إلى استسهال الحل المأمون، وتُركت محاولة رأب هذه الفجوة إلى الجيل المعاصر واجتهاداته التى ما زالت قيد التجريب والمحاولة للوصول إلى سينما بديلة.

وعلى أى الأحوال، فإن الاستهداف الرئيسى لمنتجى السينما المصرية كان نحو العامة، وعلى أرضية ثقافة هؤلاء العامة يعملون. ولأن الربح هو قانون سوق التوزيع والعرض، استنفد منتجو الأفلام المصرية كل وسيلة- واعين أو غير واعين- للاستفادة من مأثور الثقافة الشعبية. وبالضرورة كان هذا يتم فى حدود معاييرهم للفن ورؤاهم الفكرية وتوجهاتهم الاجتماعية. وبهذا حققوا مجموعة من الصيغ والثوابت الناجحة، حتى وإن اعتمدت- فى غير قليل منها- على تغييب الوعى الراشد.

فكيف حدثت هذه الاستفادة من مأثور الثقافة الشعبية؟

لقد كان للثقافة الشعبية رصيدها المتواتر من الإبداعات التى راكم فيها أصحابها خبرتهم فى الفن، وعبّروا من خلالها عن منظورهم للحياة وموقفهم من واقعهم. وعندما وفدت السينما إلى مصر وجدت فى ساحة الثقافة الشعبية ألواناً من فنون

العرض. وكان من بين ما هو شديد القُرب من مبدأ العرض السينمائى، مثل هذه العروض الشعبية: "خيال الظل" و "صندوق الدنيا"، التى كانت محاطة بدورها بألوان من العروض الشعبية الأخرى ذات العروق الدرامية مثل عروض المدّاحين والمنشدين ورواة السير والقصص ونحوها.

و"خيال الظل" يقوم على جلوس جمهور من المتفرجين، فى مواجهتهم ستارة منصوبة يُسلّط عليها من الخلف ضوء قوى، ويحرك "اللاعبون" "شخوصاً" من الجلد أمام الضوء فيسقط ظلها على الستارة، ويمثل اللاعبون "قصة ما" بواسطة حركة ظلال الشخوص على الستارة، ويتبادلون حوار يُجسد وقائع القصة.

أما "صندوق الدنيا" فقد كان عبارة عن صندوق مستطيل ينقل على حامل، وبجانبى الصندوق بكرتان بينهما شريط من الرسوم الملونة تصور أبطال قصة من القصص الشعبية فى أوضاع متتابعة. ويتطلع المشاهد إلى هذه الرسوم بداخل الصندوق من خلال ثلاث فتحات مركّب عليها عدسات مكبرة تساعد على تضخيم الرسوم. ويقوم الراوى بتحريك هذه الرسوم تباعاً بينما يروى بإلقائه المُنغّم نُبذاً عن هؤلاء الأبطال وما جرى لهم.

ولعل وجود هذين الشكلين من العروض فى الثقافة الشعبية المصرية يُفسّر لنا القبول السريع نسبياً لدخول السينما إلى الحياة الثقافية المصرية. صحيح أنه يوجد اختلاف فى المفهوم

والطبيعة بين عروض من أمثال "خيال الظل" و"صندوق الدنيا" من جهة، والسينما من جهة أخرى؛ إلا أن وجودهما يُبيّن التربة الفنية المصرية لم تكن فراغاً من مبدأ الصور المتحركة على أية حال، بل كانت مهيأة للتجاوب مع هذا الفن المستحدث وتوطينه. والملاحظة الميدانية فى الثقافة الشعبية تشير إلى أن أول النتائج العملية لانتشار السينما هو أفول خيال الظل التدريجي ثم انقراضه، وتلاه صندوق الدنيا. والسبب المباشر- فى رأى رواتها- يرجع إلى المنافسة القوية من السينما، مع أن خيال الظل- بالتحديد- حاول أن يكيّف نفسه- فى طوره الأخير- بتبنّي مواضعات السينما (والمسرح الدارج)، فإن هذا- فى ذاته- كان تسليماً لأرضه وإعلاناً بفقدانها.

وربما كان وجود "خيال الظل" وصندوق الدنيا هو الذى يفسر لنا محاولة الرواد ترجمة مصطلح سينما إلى مصطلحى: الخيالة والصور المتحركة. فلعل وجود هذين الشكلين من العروض كان يُشكّل الإطار المرجعى والمفهومى لصياغة هذه الترجمة.

مهما يكن من أمر، فإن نجاح السينما المصرية فى إزاحة هذه الأشكال من العروض الشعبية وانتزاع جمهورها، كان له أثره المقابل على السينما نفسها. وكأنها أبدلت نفسها بها. وربطت نفسها بجمهور هذه العروض، وخاصة جمهور "خيال الظل"، كما التصقت بتركيبتها الأسلوبية ومادتها الأدائية؛ إذ

تشير المعلومات الميدانية فى الثقافة الشعبية إلى أن عروض "خيال الظل" هى عروض "مدينية"، حيث كانت تتم - على الأغلب - فى ما يُسمى بالأحياء البلدية من القاهرة والمدن الكبرى. لقد كان "خيال الظل" يستمد حياته من إمكانات التجمع المنتظم والتسهيلات التى يتيحها تركيز الإدارة والخدمات، فضلاً عن تجمُّع مهن وأشغال مختلفة، وطرز من البشر متنوعة، ذوى مشارب متعددة. وقد ترك هذا الالتصاق بجمهور الأحياء البلدية طوابعه على مادة العرض نفسها شكلاً ومضموناً. فقد كان العرض يقوم على هيكل قصصى تشخيصى تُرتجل داخله ألوان من التعبير كالغناء والرقص مع تبادل المقالب والنكات والتهريج. أما البناء القصصى نفسه فكان يعتمد على مواضعات حبكة الحكاية الشعبية، فضلاً عن استخدام التنميط الشائع فيها، كأرضية تجمع نماذج نمطية من الشخصيات، والتى تمثل الأعمار أو الأنواع أو المهن أو الطوائف أو الجنسيات، والأقاليم المعروفة فى عالم هذه الأحياء البلدية بحكم قربها من مراكز الإدارة والتجارة والصناعة، فضلاً عن النموذج النمطى العتيد للفلاح (من بحرى أو من الصعيد) وطرائفه عندما يفد إلى المدينة أو يتعامل مع أبنائها.

وورثت السينما المصرية هذه المقومات جميعاً وأدمجتها فى بنائها الفيلمى، من خلال عملية توليف تلفيقى يجمع بين البلدى والنموذج الغربى للقصة والعمل السينمائى. وظل

التيار الغالب من الإنتاج السينمائي يمتح من هذه السمات والعناصر التوليفية، وإن بدّل بين الحين والحين من الزيّ والمظهر. وقد يفسر لنا هذا المبدأ لماذا أخذت قصص الأفلام طابعها الذى استقرت عليه، حتى عندما تستقى من الأدب المُقدّر بل وعندما تقتبس من روائع الأفلام العالمية ومشهورها وتعيد صياغتها وفق أعرافها هى.

وهذه الثوابت فى الشكل والمادة الفيلمية زاد من تأكيدها جوانب ثقافية أخرى، كانت تمتح هى بدورها من مأثور الثقافة الشعبية، والتى كانت شائعة ومتاحة لفئة منتجي الأفلام المصرية، خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها، فى القاهرة والمدن الكبرى، كعروض المسرح الغنائى والميلودرامى وعروض الكباريه وما إليها. وقد بقى هذا اللون من العروض ظهيراً للسينما المصرية ومصدر إمداد وتموين بالعناصر البشرية والفنية، اللهم إلا فى الحقبة الأخيرة بدخول التليفزيون إلى الساحة وبروز عناصر شابة جديدة بتدريب ثقافى وفنى مختلف، وتوجهات مغايرة.

وهكذا، يمكننا الزعم بأن عروقاً من مأثور الثقافة الشعبية يمتد بانتظام فى التيار الغالب من السينما المصرية، وأن هذا يفسر سر نجاح الفيلم المصرى وسقوطه فى الآن ذاته.

أما كيف كان ذلك سبباً فى النجاح، تفسير ذلك بسيط- ولكنه حيوى فى تقديرى- ذلك أن هذا الطراز من الأفلام

استطاع أن يجد لغة مشتركة مع جمهوره، وتحاور معه بمفردات بدت مألوفة لديه، ووظف عناصر هى من العناصر نفسها التى تُشكّل إطاره المفهومى المرجعى.

وإذا صح أن إدارتى "ستديو مصر" قد تخوفوا من إطلاق عنوان "فى الحارة" على فيلم "العزيمة" (كمال سليم ٣٨-١٩٣٩)، لأنه ليس بالعنوان اللائق فى تقديرهم، فإن نجاح الفيلم الجماهيرى كان لأنه "فى الحارة" بالتحديد. وبصرف النظر عن وصف النقاد والمؤرخين لهذا الفيلم بأنه "واقعى"، فالفيلم فى رأيى "رومانسى"، فالشاهد هنا أن هذا الفيلم الرائد قد وظف فى بنائه عناصر غير قليلة من المأثور الشعبى، حيث البطل يواجه افتقاد العمل والمرأة والمركز الاجتماعى، صلباً مقتحماً خيراً دوماً- فى مواجهة ظروف معاندة وخصم شره، محدث نعمة، مدع- يحصل على معاونة من البسطاء والمهمشين ومن يُظن أنهم من سقط الناس- يحميه عالم الكبار الطيب الذى لا يأتيه الشر إلا طارئاً من الخارج- يسير فى ركابه تابع قد يتردد أو يضعف لكنه يكون معه يسانده إلى النهاية- الشرير قد ينتصر مرحلياً ولكن الغلبة فى اللحظة الحرجة تكون من نصيب البطل- والفتاة هى جائزة الانتصار وعلامته رغم شنآن العوازل والحموات أو حتى الساحرات الشمطاوات ودعنا من مشاهد الحارة الأمينة التى جرت فيها وقائع الفيلم، والتى أعطت هذا العمل الرائد سياقه الحى الفياض.

غير أن فيلم "العزيمة" عندما قدم هذه العناصر من المأثور الشعبى فقد وظفها فى حوار مع جمهوره حول هموم أساسية كانت تشغلهم إذ ذاك، وقضايا كانت محورية على مستوى الوعى القومى، قضايا الاستقلال الاقتصادى ودور العمل البنّاء والتعليم الرشيد ووضع المرأة وتحريرها. وبصرف النظر عن أن طروح الفيلم تقدم من منظور الطبقة الوسطى فى ذلك الحين. وأن منا من قـــد يوافق أو لا يوافق على هذه الطروح؛ إلا أن الأساسى هنا هو هذا التوظيف الجاد للعناصر الفنية فى إقامة حوار يحترم عقل المشاهد ووجدانه.

وهذه النتيجة الأخيرة تنقلنا إلى سر سقوط الفليم المصرى، فى أغلبيته الغالبة، حتى وإن استخدم كل الجوانب الجماهيرية، وتصبح حتى جماهيريته مأساة مضاعفة.

ونذكر هنا، لكى نُبيّن قولنا هذا، مثالاً آخر لحارة قدمها فيلم "عزيزة" (حسين فوزى، ١٩٥٤). سنجد أننا أمام بناء فنى أكثر اكتمالاً- من زاوية الاستفادة بعناصر المأثور الشعبى - حيث يبدأ الفيلم بلقطة من أعلى، نبدأ معها فى الاستماع إلى موّال أصيل يُؤدّية مغنّ بلدى مع نافخ أرغول. وتأخذ الكاميرا فى الهبوط والاقتراب من موضوع الصورة لنكتشف أننا فى ساحة يتفرع منها حارة. وتتركز الكاميرا على المغنّى والعازف لنتبين أن موضوع الموال عن النصيب والقدر والأشرار والأخيار. ويزداد هبوط الكاميرا لتكون بمحاذاة كتف الأشخاص الذين

سيبرزون فى الكادر يتناقلون خبر خروج الشرير من السجن، وتدريجياً تدخل بنا الكاميرا إلى الحارة بعد أن نكون قد عرفنا أيضاً أن شرطياً جديداً قد عُيِّن دركياً على الحارة.

ومن ثم، ينشب الصراع بين الشرير والشرطى الطيب، الذى يحامى عن الفتاة الجميلة الطيبة، التى تقودها ضرورة تعليم أختها تعليماً راقياً (بالمعنى البرجوازى) أن تعمل راقصة فى ماخور بالقرب من الحارة. وبعد أن يتغلب الشرطى الطيب على الشرير، وبعد سلسلة من المكائد والالتباسات، تسقط الفتاة قتيلة، مع أن الالتباسات كانت قد اتضحت، وكانت الفتاة قد تابت وأنابت. ثم تنسحب الكاميرا بحركة معاكسة لحركة الدخول لتعود إلى الساحة والمغَنى يكمل مواله. وبانتهاء مواله، تكون الكاميرا قد عادت إلى وضعها العلوى المبدئى.

إن هذا الاستخدام الرائع للعناصر والمكونات والمدلولات الشعبية حدّ من فاعليته وأجهضه تلفيق هجين مع عناصر من النموذج الغربى للمومس الفاضلة، وأخرى هى مسخ مكرور لأفلام مطاردات العسكر والحرامية والعراك الجسدى، وثالثة ابتذال بلدى لمواخير باريس وغوانيها قبضاياتها. وكل هذا أفقد الفيلم تماسكه ومصداقيته الفنية وأوقعه فى الركاكة، حتى على المستوى الطبوغرافى لمعالم الحارة أو على المستوى الديكورى فى وحدات الأثاث وما إليها.

وهذا- فى تقديرى- لأن صانع الفيلم استسهل

الكليشيهات والصيغ الجاهزة سلفاً، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لأنه لم يحترم كثيراً عقل المشاهد أو وجدانه. ولأنه ظن أنه مجرد "يصنع توليفة" لتسلية الجمهور. غير أن هناك خيطاً رفيعاً يفصل بين التسلية والإلهاء. ومن هنا، ليس لنا أن نعجب أن دور السينما حتى الآن لا تزال تُعتبر من "الملاهى"! والإلهاء هو تغييب الوعي وتبديده. وواقع الحال، أن الأعمال السينمائية التى يردد أنها للتسلية وحسب، هى أعمال ذات توجه فكرى وأيديولوجي من الدرجة الأولى، مهما ادّعى المدّعون وأنكر المنكرون.

وفيلم "عزيزة" مصداق لهذا، فهو يرسب مجموعة من القيم والتصورات، ويثبت مواضعات، تلعب على الجانب المتخلف من البشر سواء حول المرأة، أو حول الوضع الاجتماعى، أو حتى حول موطن الضعف فينا ومسبباته. ومن هنا ليس لنا أن نعجب إذا وجدنا أن امتداد هذا الخط، حتى عندما يقدم عملاً أدبياً واضح الدلالة، يحيله إلى شيء آخر بعد أن يمر "بماكينة" الفيلم المصرى الدارج.

ففى فيلم "قاع المدينة" (حسام الدين مصطفى) المأخوذ عن قصة يوسف إدريس (بالعنوان نفسه) سنجد أن القصة الأصلية تعالج فى الأساس قضية الملكية على كل مستوياتها، فى المال والعمل والجسد. أما فى الفيلم فقد غرقنا فى عالم الجنس بمعناه المتدنى. ولهذا، فعندما انتقلت الكاميرا إلى حارة فى قاع

المدينة حيث تسكن البطلة لم نعرفها ولم نتعاطف معها، وإنما ظللنا نتفرج عليها من بعيد (مثلنا مثل الأولاد والسكان الذين كانوا يتطلعون من بعيد إلى تصوير اللقطات نفسها). وضاع مغزى رحلة الاكتشاف التى عناها المؤلف، فقد كانت عنده رحلة فى أعماق الوعى بقدر ما هى رحلة إلى قاع المدينة على المستوى الطبوغرافى والاجتماعى.

ولن نمضى مع هذا التيار ومعالجاته للأعمال الأدبية التى تدور فى أحياء أو مواطن شعبية، سواء فى المدينة أو الريف، كأعمال نجيب محفوظ أو غيره؛ إذ نكتفى بهذا المثال لنعرف كيف تنكر هذا التيار حتى لتقاليده فى تصوير الحارة (التى هو أعرف بها، بالقطع، عن الريف)، وكيف اغترب شيئاً فشيئاً نتيجة وقوعه تدريجياً فى أسر التهجين والتلفيق.

وإذا أخذنا عملاً آخر لنفس المخرج الأخير وهو "أدهم الشرقاوى" لحسام الدين مصطفى، الذى يصوّر محوراً آخر للتعامل مع المأثور الشعبى وعناصر الثقافة الشعبية: محور الاستلهام المباشر من واحد من الإبداعات الشعبية. نجد أن الموال القصصى الذّائع "أدهم الشرقاوى" موضوعه "القانون": من الذى يصوغه؟ أو بالأحرى، القانون: قانون من؟ الحكّام أم المحكومون؟ ومن هنا، يمجد الموال الخارج على القانون؛ ذلك لأنه أخذ حقه بذراعه، طالما أن الحاكم متحيز و"موالس". فماذا فعل الفيلم بالموال؟ بداية أصرح بأنى أقف بصلابة مع حق من

يستلهم عملاً شعبياً، أو غير شعبى، أن يُعيد صياغته وبناءه. فهذا حقه الإبداعي المشروع وهو سيفعل هذا شاء أم أبى، وخاصة أنه سينقله من أداة تعبيرية إلى أخرى. كما أنه ليست القضية تحويل أدهم من آخذ بالتار وخارج على القانون إلى زعيم وطنى مناضل ضد المستعمر الإنجليزي وعملائه المحلّيين من الإقطاعيين ورجال الإدارة. فهذا تحويل مجيد مشكور ومقدر، ولكن القضية تنشأ من المنطلق المفهومى (الفكرى- الفنى) للفيلم، والذى يفقده اتزانه البنائى ومصداقيته؛ حيث نجد أدهم هذا يتحرك على أرض ريف غريب، خليط من الريف الفرنسى والروسى وربما بلاد أخرى لا أعرفها. ولا يظهر هذا فى معالم المكان فحسب، بل يظهر أيضاً فى الملابس وتجمعات الناس والعلاقات بينهم.

أما إذا أخذنا شاهداً آخر من آخر المحاولات المبذولة فى الاستلهام المباشر من مأثور الإبداعات الشعبية، "فيلم المغنواتى" (سيد عيسى) وهو مأخوذ عن موال قصصي آخر شهير، وهو موال "حسن ونعيمة". وفيه أيضا تحول حسن من مغّن بلدى قُتل لأنه تجاوز التقاليد عندما أحب نعيمة واتصل بها رأساً دون علم أهلها وقبولهم، تحول إلى مغنّ فى تخت عوالم ولكنه فنان (بالمعنى الرومانسى للكلمة) مشمئز دائماً من مستمعيه المخمورين والطفيليين من أثرياء الحرب وربيبي الإنجليز (أين سائر المصريين؟ وأين أهل الريف وخاصة أهل قريته؟) ويبحث

عن حب مجهول غامض إلى أن يعثر عليه- فجأة وبنظرة عجلى من وراء الشباك- فى شخص نعيمة، وهنا يواجه التقاليد الاجتماعية التى لا تراه كفئاً لنسب عائلتها، ومن ثم مقتله. أما نعيمة البنت الآبق فتتحول إلى إيرينا من إيرينات غابات الشمال الأوروبى.

وهكذا، رغم الجهد الفنى الجاد المبذول، ورغم الصنعة التشكيلية، نجد أن العمل ارتد على نفسه. بعد أن كانت المحاولة تسعى إلى استلهام المأثور الشعبى وتهدف إلى تجذير فن مصرى وتأصيله، فإنها انتهت إلى تحويل المأثور الشعبى إلى ديكور زخرفى أو فولكلور بالمعنى الردىء للكلمة، كما استحالت محاولة فهم الواقع المصرى والقرب منه والتعبير عنه إلى وسيلة لإسقاط هموم ومشاغل وتصور فئة معينة عليه، فتبتعد عنه وتغترب بعد أن كادت تقترب منه.

أما الأفلام التى تستخدم المأثور الشعبى ومكوّنات الثقافة الشعبية كديكور زخرفى، إما بالصورة أو بالصوت، فهى من الوفرة بحيث يكاد يكون المأثور الشعبى قاسماً مشتركاً، وخاصة أن الحديث عن الفن الشعبى أصبح موضة رائجة منذ الستينيات. ولهذا، لن نفتقد وجود أحد المغنّين الشعبيين أو مولداً من الموالد أو عرساً من الأعراس فى الريف أو المدينة أو عند البدو فى الصحراء.. .إلخ.

واستمراراً لهذه النظرة الديكورية الزخرفية، سنجد

تنويعات من أبناء البلد أو من الريف فى بحرى أو الصعيد تُطعَم بهم الأفلام يتفوهون بمفردات أو تعبيرات طريفة، أو ينطقون بلهجات مضحكة، ويقومون بأفعال وحركات أكثر طرافة وإضحاكاً، وهم- بالطبيعة- أشخاص بسطاء غُفل تحركهم نوازعهم الفيزيقية أو التقاليد البالية. وعندما جرى تجسيدهم كان إما لعباً على تيمة "أخلاق القرية" أو على صورة "ما احلاها عيشة الفلاح، يتمرغ على أرض براح" !

ولم ينج من هذه الصورة إلا من استطاع منهم أن يصعد اجتماعياً، إما بالمال أو بالوظيفة، لينضم إلى شرائح الطبقة الوسطى فى المدينة ويندمج فيها ويتبنى منظورها ولهجتها وهيئتها.

وكان على السينما المصرية أن تنتظر حتى تنهض السينما البديلة لتحقق الخروج من أسر المنوال الذى يجرى عليه التيار الغالب حتى الآن، وأن تُعيد التوازن المتكامل إلى المعالجة السينمائية لمفردات واقع جماهيرهم وثقافتهم الشعبية، وذلك بتملّك رؤية تنتمى إلى هذه الجماهير ولصالحها.

ولا شك أن على هذه السينما البديلة أن تُعيد قراءة تراث التيار الغالب لتستفيد منه، ولفهم أسباب نجاحه، وكيف توصل إلى لغة تواصل مع جمهوره، واستخراج العبرة من سقوطه عندما ارتضى العمل فى شروط محجوزة ومحاصرة جعلته ينتكس فى إنجازاته ويرتد على نفسه فى طموحاته.

ومنجزات بعض الرواد الأفراد، واجتهادات الشباب الجماعية الآن، وخاصة فى مجال السينما التسجيلية، ممن يمتلكون وعياً أعمق وأشمل، تشير إلى أننا على طريق أكثر قرباً من واقعنا، وأكثر التحاماً بحياة جمهور السينما، وأكثر فهماً لثقافته الشعبية.

عروق درامية فى الثقافة الشعبية×

فى ثقافة الطفل الدرامية

ينصرف الذهن عادة - عند الحديث عن أدب الأطفال وعلاقته بالمأثور الشعبى- إلى القصص والحكايات التى يرويها الكبار. وقد غلّب هذا الانصراف إلحاح من اشتغلوا بأدب الأطفال، وخاصة عند إبرازهم لاستلهام المأثور الشعبى فى أقوالهم المكرورة عن التأصيل. ولكن الثقافة الشعبية ليست مجرد هذه الحكايات، فضلا عن أن من اقترب من الثقافة الشعبية يعرف أنها تُميّز بين أنواع مختلفة من الحكايات والقصص، وأن من بين هذه الأنواع ما هو مُوجّه للكبار ومنها ما هو موجه للصغار كما إنها تتميز بأن من بين إبداعاتها توجد إنتاجات يتداولها الأطفال بأنفسهم ويؤدونها لأنفسهم. ذلك أن الثقافة الشعبية، فى إطارها التكاملى، وسعيا منها لتحقيق

× الملحق الثقافى الأسبوعى، رياض الخزامى، الرياض، مايو ,١٩٩٣ والمنشور صياغة لجانب مما طرحناه فى ملتقيات عربية منذ السبعينيات، حول الدرس المسرحى وإفادته من منجزات دراسات الثقافة الشعبية، وخاصة من زاوية التأسيس والبناء. انظر على سبيل المثال: الندوة العلمية للمهرجان التجريبى ١٩٨٨، والملتقى العربى للمسرح ١٩٩٤ .

وظائفها من جهة، ولإطلاق الطاقات المبدعة لدى الناشئة، من جهة أخرى، فإنها تحفز أطفالها على أن يرتادوا عالم الإبداع الفنى معززين بذخيرة من الإنتاجات الفنية المستقلة، بحكم إدراكها لتمايز مرحلتهم العمرية.

ومن أبرز الأنواع الفنية التى يتداولها الأطفال ويبرز فيها خصوصية إبداعهم الأدبى واستقلاليته عن إنتاجات الكبار، أغانى الأطفال المصاحبة لألعابهم. صحيح أننا نكرر أن نوعاً فنيا مثل هذا لا يُفهم حق الفهم إلا فى إطار سياق ثقافته الشعبية ككل، وفى إطار معاييرها الفنية والجمالية، وفى إطار مفهومها لماهية اللعب ووظائفه، إلاّ أنه يظل لأغانى الأطفال المصاحبة لألعابهم تمايزها النوعى.

وأغانى الأطفال المصاحبة لألعابهم هى فى الواقع الوجه القولى المصاحب لحركة اللعبة وإشاراتها. وهذا يعنى أننا لن نتمكن من فهم الأغنية - كلماتها وتراكيبها وصورها - إذا انتزعناها بعيدا عن إيماءات اللعبة وتركيبها والحركة الجسدية للاعبين. وهذا يعنى ضرورة أن تتجه محاولة الفهم - بداية - لفك إجراءات اللعبة وحل رموزها لاستخراج الدلالة الكامنة فى ممارسة اللعبة.

غير أننا نلاحظ أن عدداً غير قليل من لعبات الأطفال يأخذ طابعاً تمثيليا فى إجراءاته وفى مجمل تكوينه وفى نوعية حركته. بل إن منها ما يشير إلى هذا العنصر التمثيلى فى

التسميات التى يحملها، وفى الأسماء الكودية (الرمزية) التى يتسمى بها المشاركون، حتى وإن فقدت اللعبة - كما تُمارس الآن - الحركات والإيماءات التمثيلية.

ولهذا الطراز من اللعبات التمثيلية وأغانيها تميزّه وخصائصه التى تُشكل جسراً ما بين اللعب والتمثيل. ولهذا سنوقف حديثنا فى هذا المقال عليه. ونبدأ حديثنا بالعرض الوصفى لمظاهر هذا الطراز التمثيلى، مرجئين النتائج التى يمكن الخروج بها إلى حين. ونعتمد فى هذا العرض الوصفى على شواهد محلية من منطقة "نجد" بالمملكة العربية السعودية، لإبراز مدى تغلغُل العروق الدرامية فى الثقافة الشعبية العربية، وسريانها حتى بين أطفال هذه المنطقة التى يُظن أنها من أبعد البيئات العربية عن الإبداع الدرامى.

ربما كانت "الحوامة" وتنادى الأولاد، بعضهم للبعض الآخر، ثم تجمعهم لاختيار اللعبة واللاعبين، يكون كل ذلك هو الاستهلال والتهيئة لكى يخرج الصبى المشارك من ذاتيته الفردية ويندمج فى الذات الجماعية للفريق اللاعب. ويتدعم هذا الخروج من الذات الفردية بإجراء القُرعة، لتحديد "الدّور" الذى يقوم به الصبى فى اللعبة. وتجرى "القرعة" بطريقتين:

١ -إما بعدّ الأولاد بالأعداد من واحد إلى عشرة، وفق إيقاع الأغنية: "حفرة بقرة، قال لى ربى، عد للعشرة، واحد، اثنان ثلاثة.... عشرة". والصبى الذى يصل إليه العدد عشرة يكون

هو الذى عليه أداء "الدور".

٢-وإما بأن يُخيّر الصبّى المشارك بين أحد وجهى حصاة يكون قد بُلل أحد وجوهها : "ماء أم ظمأ" ؟ فإذا قال : ظمأ فهذا يعنى اختياره لوجه الحصاة الجاف . أما : "ماء" فتعنى الوجه المبلل . وبعد تحديد الاختيار تُرمى الحصاة، وبعد أن تسقط على الأرض يُفحص وجهها الأعلى ليتبين إذا كان الوجه المبلل أم الوجه الجاف . وبهذا يتحدد من وقع عليه "الدور".

وإجراءات قرعة وانتظار نتيجتها، فضلا عن وظيفتها فى اللعبة، تقوم بتهيئة الصبى المشارك للخروج من ذاته الفردية لكى يندمج فى الذات الجماعية، وتبنى "الدور" الذى سيقوم به فى اللعبة .ولهذا نراه يأخذه مأخذاً جاداً ويقوم بالتزاماته وفق قواعده المتواضع عليها.

ففى لعبة "دخل الدخيل وسلم" من تقع عليه القرعة، ويصبح هو "الحارس"، نجده قد تبنى هذا الدور، ويقوم بتبعاته المقننة ويناديه زملاؤه به إلى أن تنتهى اللعبة. وهو هنا يطارد كل خارج على "الحابة" (الحمى) ولا ينجو من مطاردته إلا من تمكن من الدخول إلى دائرة الحمى صائحا بزملائه "دخل الدخيل وسلم"! وقد لا يشخص "الدور" بشراً، بل ربما كان حيوانا، كما فى لعبة "كليب رشيد" الذى يقوم أيضاً بحراسة "أغراض" زملائه فى اللعبة".

وهناك من اللعبات ما يعتمد على اتخاذ كل واحد من

اللاعبين اسما كوديا يتفق عليه سرا مع مجموعته في مواجهة فرد أو مجموعة أخرى، ويظل يلعب به إلى أن يخمن الطرف الآخر من هو صاحب الاسم الكودى. وربما كان أبسط الشواهد على ذلك لعبة "قزيز يا هندى". وقد أخذت اسمها من أن اللعب الذى عليه "الدور" فى التخمين يقف فى مواجهة المجموعة ذات الأسماء الكودية وينادى:

-قزيز يا هندى!

فيرد عليه فرد من المجموعة: لبيك يا جندى!

-فيسأل: عندك ما عندى؟

-فيرد ممثل المجموعة: عندى

فيبدأ اللاعب فى التخمين.

وتنقلنا عملية التخمين هذه إلى مثيلات لها تجرى فى ألعاب أخرى، ولكنها تتضمن شكلا آخر من أشكال التمثيل يعتمد عناصر قصصية. وشاهد هذا لعبة "الحجاوى" (القصص). واسمها نفسه يبرز العنصر القصصى المهيمن فيها. ويمكن أن يؤدى لعبة الحجاوى صبيان فقط. وأداة اللعبة هى الرمال الناعمة المبللة، وخاصة عقب سقوط الأمطار. وتبدأ اللعبة بأن يقوم صبى منهما بتكتيل هذا الطين لكى يمثل أشخاصاً. وتتنوع هذه المُجسمات ما بين كبير وصغير وتختلف علاماتها وسماتها، لكى تمثل أسرة كبيرة، فيها الكبار والصغار، وفيها الذكور والإناث. وبعد أن يُتم الصبى عمله، يشرع فى قص قصة

لزميله تتناول أحوال تلك الأسرة وعلاقاتها. وعلى زميله تخمين من هى الأسرة المعنية استنتاجا من وقائع القصة.

واستمرار لهذه اللعبات ذات العنصر القصصى نجد تنويعة أخرى للعبة "عسكر وحرامية"، ولكنها هُنا تحوّل جانب المطاردة الحركى إلى ارتجال قصصى. ففى هذه اللعبة توزع الأدوار بحيث يكون من بينها العسكرى، والحرامى، والفراش، والحاكم.. الخ. ويبدأ الحاكم فينادى: يا عسكرى هات الحرامى! ويحمل العسكرى عصاة التأديب ويأخذ فى البحث عن الحرامى. وعندما يتوصّل إليه يسوقه إلى الحاكم. ثم يحكم الحاكم على الحرامى بما يتراءى له. فيقوده العسكرى إلى الفراش لتنفيذ الحكم. وهكذا تستمر اللعبة مازجة الأداء الحركى والتمثيلى بالارتجال القصصى إلى أن تستنفد أدوارها.

ألعاب البنات:

على مجرى استعراضنا لألعاب الأطفال سنلاحظ أن ألعاب البنات أقل عدداً وحركة من ألعاب الصبيان، ولكنها - فى المقابل أكثر ثراء وحفولا بالجانب الفنى، سواء من حيث الظواهر التمثيلية أو التعبيرات الغنائية. ويبدو أن الصغيرات يبدأن تدريبهن على الألعاب التمثيلية بلعبه "الدُّور" (البيوت) والتنويعات القريبة منها مثل لعبة "الزّيارة" أو "العزيمة" وأضرابهما. والأساس فيها جميعاً هو تخطيط حدود لإحدى الدور وتوزيع الوحدات السكنية بها فى حدود الأدوات

والخامات المتاحة للاعبة. ثم تبادل الزيارات بين المشاركات وتوزيع "أدوار" المضيفات والضيفات والقيام بواجبات الضيافة والعزيمة وما إلى ذلك.

وامتداداً لهذه اللعبات يجرى اللعب "باللعابيب"، وإن كان اللعب باللعابيب يجرى فى كثير من الحالات على مستوى فردى. "واللعابيب" هى العرائس المُشكّلة فى هيئات بشرية، طبعاً فى حدود المواد والخامات المتاحة للبنت الصغيرة وامكاناتها البيئية والأسرية. ولكن اللعب بها - فى كل الأحوال - يتم على أساس أنها تمثل شخوصاً تُرتجل المواقف معها، ويجرى الحوار معها وفقا لهذه المواقف.

وتمثيل مواقف الحياة اليومية عند الكبار ينتقل إلى لعبات تلعبها البنات الأكبر سنا. ومثالها لعبة "البُوبشة" حيث تمثل ثلاث من البنات أدوار كل من الزوج والزوجة الأولى والزوجة الثانية. وتغيظ الزوجة الأولى ضُرتها بأداء حركى حافل بالإشارات والأصوات المستهزئة مغنية:

آخده .. ما تخدينه

آخده من حق عينك

عباتة برقا

يا ملا الفرقا

وآخده من ما تخدينه

وآخده من غرقة اذنك

سبع خواته
سبع جداته
سبع عماته
سبع خالاته
كيله بجريّب
حصاو تريّب

غير أن طرازاً آخر من الألعاب التمثيلية يظهر ضمن ألعاب البنات وأغانيهن، وذلك بانقسام مجموعة اللاعبات وقيام حوار بينهن وفقا لما يمثله كل طرف منهن من شخصيات. وربما كان مثلها الألعاب من طراز "يا عمال العمالية" أو لعبة "الأم والذيب".

ومحور لعبة "يا عمال العمّالية" هو عملية اختيار العروس وتجرى حركاتها تمثيلاً لهذا الاختيار والفوز بالعروس بعد الممانعة والمطاردة، ويجرى مع أداء هذه الحركات غناء الحوار التالى:

تمسيكم بالخير يا عمال العمالية
يصبحكم بالخير يا عمال العمالية
زوّجونا بنتكم الحلوة الزينة
-ما نزوجكم هيّة إلا بألف ومية
-ننزل على دياركم ونكسر أبوابكم
-وهذى عروستنا الحلوة الزينة

أما لعبة "الأم والذيب" فمحورها الصراع بين شخصية الذئب الذى يريد افتراس الصغار، والأم التى تجتهد فى حمايتهم، وتجرى حركات الهجوم والدفاع مصحوبة بالأغنية :

-أنا الذيب باكلكم

-أنا أمهم باحميهم

-اعطونى المدلل

-خللى المدلل لأمه

-اذبحه، واشرب دمه

-ما نعطيك إلا جلده

وتستطرد اللعبة فى متابعة الصراع بتفصيلات تتابع الحالات الفردية للصغار المشتركين فى اللعبة.

ويتماثل مع هذه اللعبة، والأقوال والأغانى المصاحبة لها، تنويعات أخرى من مثل :

-من فى المطبخ

-أنا الحرامى

-تعمل ايه؟

-أسن سنانى

-علشان ايه؟

-علشان اكلكم

-تاكل مين؟

-واحدة منكم

وعلى منوالها تجرى العاب أخرى تمثل شخصيات ومواقف حياتية ويومية معيشة، وبعضها يمثل كائنات خارقة أو خرافية.

الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية

إن اقترابا عينيا من أدب الطفل فى الثقافة الشعبية يكشف لنا - إذن - أن للأطفال فنونا من القول أكثر تنوعا وثراء مما قصره المشتغلون بهذا المجال، كما يُبين لنا أن للأطفال إنتاجاتهم الإبداعية التى يتواترونها بينهم ويؤدونها لأنفسهم. وهذه الإنتاجات الإبداعية، لا تكشف لنا عن عمل الثقافة الشعبية فى مجال التربية والتنشئة الثقافية فحسب، وإنما تبين لنا - أيضاً - عمل الثقافة الشعبية على إطلاق الطاقات الخلاقة لدى ناشئتها، والتأسيس للقيم الفنية والذائقة الجمالية الجماعية عندهم.

وأقرب الإنتاجات الإبداعية، التى يتواترها الأطفال بينهم ويؤدونها لأنفسهم، إلى حديثنا عن أدب الأطفال فى الثقافة الشعبية هى أغانى الصبية المصاحبة لألعابهم. ولكون هذه الأغانى هى الوجه القولى المتآنى مع حركات الألعاب وإيماءاتها، فإن موضوعاتها وبناءها الشعرى يتسمان بخصائص نوعية تفرقها عن غيرها من أنواع الغناء والشعر الشعبيين. وهى وإن كانت تتباين ما بين مقطوعات صغيرة وأخرى طويلة نسبياً، إلا أنها تحافظ على هيكلها العام القائم على قصر العبارات والشطرات، والعناية الظاهرة بالموسيقية والإيقاع، والتتابع العابث واللفتات المفاجئة فى تركيب الصور. كما إن عدداً غير

قليل منها يبرز فيه الطابع القصصى، وكثيرا ما يتحوّل هذا الطابع القصصى متخذاً الشكل التمثيلى.

وقد نوّهنا من قبل إلى أن صور هذا الشكل التمثيلى ومظاهره فى أغانى الأطفال المصاحبة لألعابهم حريّة بالوقوف عندها واستقصاء مكوناتها وتفحص عناصرها وسبر طبيعتها واستكناه مدلولاتها. على ألا يتم هذا الوقوف والفحص معزولا عن سياقها الأدائى، ولا مُنبتًا عن مرجعيتها الثقافية، وهو وقوف لا يقصد منه التضخيم والمغالاة فى القيمة، ولا اعتساف الدعوى بأن لدينا ما لدى الآخرين، ولا النفج بالزعم بأن ما لدينا سبق ما عندهم، فذلك موقف يصدر عن شعور بالدونية، ليس وارداً مع الوعى بنسبية الثقافات وخصوصية إسهامات كل منها فى رصيد ثقافة البشر. وإنما الهدف من هذا الوقوف هو تحقيق المعرفة العينية بمكونات ثقافة أبناء هذه الأمة، الأمر الذى يؤدى إلى ترشيد فهمنا وتقويمنا لمكونات هذه الثقافة من جهة، ويؤدى من جهة أخرى، إلى إتاحتها لكى تصبح فى متناول الحركة الثقافية الحالية، ويفرزها الوعى المعاصر ويدمج منها ما يراه صالحًا فى بنية الثقافة العربية الناهضة.

ونكتفى - هنا - بأن نضرب مثالا بالوقوف عند وجه واحد محدد من وجوه الأداء التمثيلى فى أغانى الأطفال فى الثقافة الشعبية. وهو الوجه الذى يظهر لنا من أولية ممارسة هذا الأداء التمثيلى، وكونه يتم فى مرحلة الصبا والنشأة والتكوين.

فظواهر الأداء التمثيلى التى يمارسها الناشئة تُشكل العناصر التأسيسية لتكون حساسيتهم الدرامية، والتى ستؤثر فى منظورهم إلى فن الأداء التمثيلى وكيفية التعامل معه - إنتاجا واستهلاكا - فى المراحل التالية. ومن ثم، فإن فهما رشيداً للعوامل التى تشكل توجهات جمهور المسرح الحالى ينبغى أن يبدأ أولى خطواته بالمعرفة المتثبتة للأسس التى صاغت هذه التوجهات فى أطوارها الأولى، ومن ثم تنتقل خطواته إلى الأطوار المتتالية.

ومن هذه الزاوية، فإن منظومة ظواهر الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية، والتى تنضوى فى إطارها هذه الأطوار المتتالية، ما زالت تفتقد استقصاء وصفيا من خلال مسح ميدانى شامل. ولقد أشرنا من قبل إلى جوانب من ذلك، كما عرضنا لبعض مظاهر الأداء التمثيلى فى أغانى الأطفال.

بيد أن حسن فهم هذه الأطوار، وخاصة طور التكوين الأولى، يتطلب إدراكا لظواهر الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية فى إطار كليتها. ولهذا سأجمل فيما يلى تصنيفاً تخطيطيًا لهذه الظواهر، كتصنيف إجرائى ينتظر المزيد من الاشتغال:

١-ظواهر الأداء التمثيلى المُصاحب لممارسة: الألعاب والتعبيرات الحركية والمواكب الاحتفالية.

٢-ظواهر الأداء التمثيلى المُصاحب لفنون القول كقصّ

القصص والحكايات المُغناة ورواية السِّير وأضرابها.

٣-ظواهر الأداء التمثيلى الصريح، إما بتشخيص بشرى غير مباشر (بواسطة الدُّمى والصور المتحركة وخيال الظل)، أو بتشخيص مباشر فى أشكال المسرح الشعبية والفصول التمثيلية التى عرفتها بعض البيئات العربية.

وإذا ما تفحصنا المبادئ التى تحكم صور الأداء التمثيلى هذه، سنجد أنها تصدر عن منظور للأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية يحدد طبيعته وتشكلاته ووظائفه. وهذا المفهوم للأداء التمثيلى له خصوصيته وتمايزه، اللذان يفرضان علينا، لكى نُحسن إدراكه، أن ننحى جانبا - ولو مؤقتا- المفهوم النمطى للمسرح الذى سيّدته بيننا المؤسسة المسرحية العربية الرسمية.

ما هو مفهوم الثقافة الشعبية للأداء التمثيلى؟

يتمحور هذا المفهوم حول: قيام أفراد من المجتمع الشعبى بأداء "دور" فى سياق احتفالى جمعى. وعند أداء هذا الدور يتجاوز المؤدى ذاته المُفردة، ليتلبس تجليا لوجه من وجوه الذات الجمعية. وهو عندما يؤدى دوراً "يُشخص" هيئة شخصية أخرى - واقعية أو مُتخيّلة - ليمُثل إيماءاتها وأقوالها وتصرفاتها فى موقف "مُعطى" تُريد الجماعة أن تبرزه أو أن تفحصه.

ويأخذ أداء "الدور" (أو تشخيصه، أو تمثيله، أو محاكاته، أو لعبه؛ فكل هذه المصطلحات واردة فى هذا السياق) شكل عروض تمتد تنويعاتها على مُتصل أدائى، بدايته العروض

الفـردية- التى يسـخر فيـها المؤدى من ذاتـه واندفاعـاتها غـير المتزنة أو ينتقد فيها تحيزات الآخرين وتناقضات سلوكهم مع القيـم الجمعيـة- ونهـايتـه العـروض الاحتفـالية الحـاشـدة- فى المناسبات الجماعية الدورية أو التى تتصل بدورة حياة الفرد أو الجماعة - ومركزه العروض الأدائية المنظمة، المحترفة أو شبه المحترفة.

ولا تلتـزم هذه العـروض الأدائيـة بأماكن بعينهـا، وإن كـان المُشتـرك بينها هو الميل إلى الأماكن المفتوحة، حيث يتناسب اتسـاع المكان طرديا مع احتـمـال ازدياد عـدد الحـاضـرين. أما الثـابت من هذه العـروض فـهـو يلجأ عـادة إلى "سـاحـة" البلدة (الداير، الدوّار، الرحبة، الملقى، القصبة.. الخ) أو فسحة السوق أو الشارع الرئيسى.

وتختلف صور تهيئة المكان باختلاف طبيعة الأداء والغرض منه. ولكنها فى كل الأحوال تعتمد على الإمكانات المحلية التى يسهل حملها، والأدوات الموضعية التى تكون فى المتناول. كما تختلف صور تهيؤ المؤدين لهذه الأدوار، ولكنها تلتقى جميعا فى اعتـمـاد مبدأ المواضـعة والتسليم باللعبة. إذ يكفى هنا أن يلف المؤدى عُمامة عالية على رأسه وأن يجلس على شىء مرتفع لكى نُسلم بأنه الحاكم. وأن يقبض على عصا طويلة ويجوس فى المكان متفرّسا لنعرف أنه من رجال الدرك.. وهلمجرا.

ورغم أن أسلوب التشخيص ينحو نحو التمثيل الواقعى فى

الأغلب، إلا أنه يترك مسافة بينه وبين الشخصية تسمح بأداء اغترابى يتناول الشخصية من الخارج أحياناً، كما تسمح بظهور أداء ذى مسحة شعائرية فى أحيان أخرى.

ويختلف وضع الجمهور الحاضر هنا. فهو ليس جمهوراً صامتاً من "النظارة" يتلقون ما يُعرض أمامهم فى سكون ثم يُعلقون عليه، إن بالرضى أو بعدم القبول، بعد انتهاء العرض. وإنما الجمهور هنا جمهور مُشارك فى العرض، ويتبادل التفاعل معه، ويؤثر فى مجراه. وصورة العرض الكُلية - فى الواقع - هى مُحصلة التفاعل والعلاقات المتبادلة التى دارت بين كل من: المُؤدِّى- والمُؤدَّى- والجمهور.

ولكن، يجب ألأ يغيب عن بالنا أن غالبية العروض تجرى فى إطار سياق أكبر يشمل العرض بوصفه حلقة من حلقات إجراءاته ومراسيمه. لذا نجد أن الجمهور هنا ليس الجمهور الساكن القابع فى دار للعرض معزولة عن محيطها. وإنما الجمهور هنا جمهور موّار. ومن هذه الزاوية، هو جمهور سائل، داخل العرض وخارجه فى الآن ذاته، صحيح أنه مشارك فى العرض ولكنه امتداد للعالم القائم من حوله لم ينفصل عنه.

ومن الطبيعى- إذن- أن يقرن الجمهور هنا المتعة الدرامية بمتعة الفرجة والترويح، وهذا مبدأ - على أى حال - فى التعبيرات الفنية الشعبية قاطبة، حيث يقترن الجمالى بالنافع. ولكن خط الفرجة والترويح، لأنه موصول هنا بالاحتشاد

وبالجو الاحتفالى المنفتح، وبوضع الجمهور (السابق إيضاحه)، يتيح للجمهور الحق فى استكمال مزاولة شئون معاشه الخارجة على العرض، كتناول المأكولات والمشروبات وتبادل الأحاديث وما إلى ذلك.

والمتصور الشائع أن الجمهور يتطلب فى العروض التمثيلية الارتكاز على الحدوتة والأحداث. وعلى العكس هنا، فإنا سنجد أن استجابات الجمهور توضح أنه يركز أساساً على عملية الأداء ومهارات المؤدّى وقدرته على التواصل معه. ولا يشغله طويلا وقائع الحكاية ولا الأحداث فى ذاتها ولا الشخوص أنفسهم. فأغلب كل هذا يجرى على أساس طُرز نمطية تقليدية، بل وربما كان العرض كله قد تمت مشاهدته من قبل وحبكته معروفة سلفا. فالواقع، أن الجمهور هنا يبحث فى العرض عن التفاعل الذى يجعله ينتقل إلى المشاركة الدرامية، أى عما يوصله إلى حالة "المسرحة" على حد تعبير يوسف إدريس.

ويحتل "الارتجال" هنا مكانة متميزة، كمقوم بنائى فى صياغة العرض، ووسيلة فنية للتجويد والتجديد، ومظهر للتجاوب مع ظرف العرض وجمهوره. وإذا كان المتصور الشائع يردف الارتجال بتلقائية التأليف وفوريته وإظهار مهارة المؤدى وسرعة بديهته، فإن الارتجال فى العروض الشعبية هو مُحصّلة الجدل بين كل من: التقاليد الفنية والمواضعات الأدائية والركائز

الصياغية المُتستظهرة من جانب، وبين تمكن المؤدى من فنه ومواهبه الإبداعية، من جانب آخر.

تلك هى أبرز الملامح لمفهوم الثقافة الشعبية لطبيعة الأداء التمثيلى والمبادئ التى تقوم عليها عروضه، أوجزناها بالقدر الذى يكفى لإظهار معالمها، التى غيبّها إسقاطها من اعتبار الحركة الثقافية العربية عامة، والمشتغلين بالفنون والمسرح خاصة.

وفى الوقت الذى يتصاعد فيه الحديث عن أزمة المسرح وعن شكل عربى للمسرح، وما أشبه من قضايا، لم يتم تعرّف مُعاين لمظاهر الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية بوصفها البنية التحتية للثقافة العربية المعاصرة، أو على الأقل لكونها هى التى تشكل توجهات جمهور المسرح الذى يسعون إليه.

ألا يسهم ما أشرنا إليه عن مكانة الارتجال فى الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية فى تفسير التجاوب الذى يلقاه خروج الممثلين عن النص، بل وعلى العرض نفسه، رغم شكوى إدارة المسرح والنقاد المتكررة؟ وألا يفيد فهمنا لوضع الجمهور فى العروض الشعبية لكى نفسر مظاهر سلوك جمهور المسرح الحالى، رغم عدم رضا أهل المسرح، حيث لا يلتزم الجمهور بنُظم المشاهدة فى المسرح البرجوازى الساكنة الوقورة؟ وحتى بالنسبة للبناء المسرحى وتقنياته، ألا تُسهم معرفتنا مثلا بعدم ميل الجمهور إلى إستخدام الأقنعة. وربما كراهيتها، وأن وجدانه

تربّى على الأداء المباشر دون أحجبه، ألا تُسهم هذه المعرفة فى توجيه عمل المؤلف والمخرج والممثل؟ بل، وإذا مضينا إلى جذر المسألة المسرحية، وحاولنا استيعاب مفهوم الثقافة الشعبية للأداء التمثيلى وطبيعة عروضه ألا يغير هذا من المُسلّمات- التى استسلمنا لها أو استنمنا إليها حول المسرح وتاريخه؟ وألا يُسهم هذا التغيير فى التقدم خطوات نحو إيجاد الشكل العربى للمسرح الذى طال الحديث عنه؟

القالب المسرحى المُجهض

فى سنة ١٨٧٤ الميلادية خطب "مارون نقاش" مُقدما أولى مسرحياته العربية: "وها أنا مُتقدم دونكم إلى قُدام، مُحتملاً فداء عنكم إمكان الملام لهؤلاء السادة المعتبرين، أصحاب الإدراك المُوقرين، ذوى المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبّا والنّجبا، بهذا القطر، ومُبرزاً لهم مسرحا أدبيا، وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا. على أننى عند مرورى بالأقطار الأوربية وسلوكى بالأمصار الإفرنجية وقد عاينتُ عندهم فيما بين الوسايط والمنافع التى من شأنها تهذيب الطبائع، مراسح يلعبون بها ألعابا غريبة، ويقُصُّون فيها قصصا عجيبة. فيرى بهذه الحكايات التى يشيرون إليها، والروايات التى يتشكلون بها، ويعتمدون عليها، من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح".

وبصرف النظر عن إشكالية الأوّلية في نشأة المسرح العربى الحديث، وما إذا كانت الريادة المسرحية تُعزى إلى مارون نقاش أم إلى غيره، فالأكيد أنه من الرعيل الأول الذى استزرع فى تربة الثقافة العربية الحديثة شتلة الطراز المسرحى الذى التقى على تحبيذه هذا الرعيل وعمل على تنميته. وعندما نما المسرح العربى الحديث، وتعددت إنتاجاته وتباينت اتجاهاته ظلت السيادة لتقليد هذا الطراز من طراز المسرح، تأسيسا على أن هذا الطراز هو "المسرح" الحق، وحتى عندما خرجت بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة على هذا الطراز وتمرّدت عليه فإنها بقيت أسيرة لهيكله وتعمل فى إطاره.

بهذا الاعتبار تبقى لخطبة النقاش أهميتها عند التأريخ للمسرح العربى الحديث، وتبقى دلالتها فى تبيان حدود وعى الرعيل الأول بآفاق عمله، وإعلانها عن المرجعية التى يستند إليها الطراز المسرحى الذى جرى استزراعه، وكشفها عن البدايات الأولى لصياغة مفهومه عن ماهية المسرح ووظائفه. وبهذا الاعتبار، أوردنا الاقتباس السابق من خطبة النقاش التى أكثر مؤرخو المسرح ومنُظّروه من الوقوف عندها. كما أننا أوردنا هذا الاقتباس بوصفه مؤشراً مرجعيًا قد يساعدنا فى تبيّن بداية الخيوط التى تعقدت فيما بعد وصنعت إشكالية قالب المسرح العربى واضطرابات نموّه ومظاهر أزمته التى طال الحديث عنها.

فإذا دققنا النظر فى فحوى الخطاب الذى يتضمنّه الاقتباس نتبيّن أنه يتناول مسائل أربع :

١ -تحديد الفئة الاجتماعية- الثقافية التى يتوجه لها بعمله الريادى .

٢ -تحديد نوعية الطراز المسرحى المُستحدث المُستجلب .

٣ -تحديد النموّذج المنقُول عنه هذا الطراز .

٤ -تحديد وظيفة هذا الطراز المسرحى .

فإذا أمعناً النّظر أكثر سنكتشف وراء عبارات الاقتباس تقريراً تعميميا يُفيد بأن هذا الطراز المسرحى المُستجلب هو "المسرح" هكذا بإطلاق الكلمة . ونتبين أن هذا التقرير الإطلاقى قرينة أمر آخر سكت عنه نص الخطبة ، وتجاوزه دون أى إشارة ، باعتبارها مسألة غير واردة فى الحُسبان ، وهذا المسكوت عنه ليس إلا مظاهر الأداء التمثيلى الموجودة فى البيئات العربية التى يتم إدخال هذا الطراز المسرحى المُستجلب إليها ، وكأن هذا الطراز المسرحى المُستجلب يتم استزراعه فى تربة فارغة خلو من أى إنتاج موجود ، ولا حياة فيها ولا زرع ولا ثمر .

ونترك - إلى حين - مبدأ الفراغ فى تجلياته الثقافية المختلفة ، لكى نُمسك هذا الخيط الذى بانت لنا بدايات امتداده الموجودة فى البيئات العربية ، وإزاحته وإبداله بالطراز المسرحى ، المُستجلب . ورغم أنه الخيط الرئيسى الذى تشابكت معه بقية الخيوط والعوامل لكى تصنع عقدة الإشكالية التى تضطرب فى

إسارها المؤسسة المسرحية العربية، فقد طال حديث أهل المسرح وتشعب دون وضع هذا العامل الرئيس فى الحُسبان.

إن استبعاد مظاهر الأداء التمثيلى الشعبى، وما يتصل بها من تكوين لحسّ الجمهور الدرامى وذائقته الفنية، وتجاهل وجود مُكونات الثقافة الشعبية (بوصفها البنية التحتية للبناء الكلّى للثقافة العربية). وإبدال هذا الأداء التمثيلى بالطراز المسرحى المُستجلب (باعتباره المسرح الوحيد)، أدى إلى خلل مُزمن فى مسار الحركة المسرحية العربية الحديثة، ويقع هذا الاستبعاد والتجاهل رغم معايشة المشتغلين بالمسرح لهذه الظواهر التمثيلية فى البيئات العربية المتنوعة، ورغم تعدُّد هذه الظواهر على النحو الذى أشرنا إلى ملامحه من قبل.

وقد أفضى كل هذا إلى إجهاض إمكانات ظهور مسرح عربى حق ينمو نمواً صحياً معتمداً على مُكوّناته وموارده الذاتية أساساً، ثم يُمكنه- من بعد - أن يتثاقف مع أفضل وأرقى مُنجزات المسرح فى الثقافات الأخرى. وعندما كانت الحركة المسرحية العربية تناقش جوانب أزماتها المتكررة استبعدت- بالمثل - ظواهر الأداء التمثيلى الشعبية، وتغافلت عن المُكونات التى صاغت توجُّهات جمهورها وشكّلت اللغة التمثيلية، التى نتج عن فقدها افتقاد جمهور المسرح. وهكذا افتقدت التشخيص الصحيح للمشكلة، وزادت عقدة الإشكالية التى تكبل الحركة المسرحية العربية تعقيداً.

وبالطبع نحن لا نُحمّل النقاش، أو أى فرد غيره، مسئولية إيجاد حلّ هذه الإشكالية وحده، فإشكالية مثل هذه - فى التحليل الأخير - تعود إلى توجّهات الفئات الاجتماعية التى يصدر عنها هؤلاء الرُّواد وينتجون لها.

بل إن قراءتى لنص خطبة النقاش ترى أنه عندما حدد نوعية الطراز المسرحى الذى كان يُقدم له بأنه ذهب إفرنجى مسبوك سبكا عربيا، أى إنه مسرح أوروبى غربى ولكنه أخذ صياغة عربية، (فى الواقع مجرد اللغة العربية)، كان النقاش يقول هذا - على الأرجح - وفى ذهنه المسرحية التى يخُصّها بالتقديم. ولا ننسى أن هذه المسرحية كانت تعريبا لمسرحية "البخيل" الفرنسية. كما إن النقاش أتبع مسرحية البخيل بمسرحية "أبو الحسن المغفل، أو هارون الرشيد) سنة ١٨٤٩ الميلادية، وبذا تقدم النقاش خطوة أخرى فى اتجاه ما تصوره أنه "السّبك العربى" وانتقل عمله المسرحى من ترجمة "الأفرنجى" ونقله إلى العربية، ليعتمد على تأليف نص ذى موضوع عربى، ولإبراز عروبة الموضوع استند على الفترة الزاهرة فى الذهن العربى العام واسم الخليفة الذى غدا رمزا لها، كما استند على الرصيد القصصى لألف ليلة.

والبادى من مشروع "النقاش" المسرحى أنه استقر على هذه الصيغة باعتبارها حلا توفيقيا لما تصوره "السبّك العربى للذهب الإفرنجى" وقد تابعت الحركة المسرحية العمل وفق الصيغة

التوفيقية نفسها وارتضتها حلا دائما لتثبيت المسرح العربى الحديث، وقد تمثلت هذه الصيغة فى انتخاب موضوعات قصصية من واقع التاريخ العربى والإسلامى، ومن القصص، والنوادر المتمثلة بهما مما كان متاحا منذ تلك البدايات الأولى ومن ثم تجرى معالجة هذه الموضوعات والقصص وإكسابها الشخصيات والحوار والمواقف وإخضاعها لمقتضيات الحركة وفق الطراز المسرحى المُستجلب الذى ارتضوه وعملوا على تثبيته. ولكن المحصلة النهائية لهذا الجهد التوفيقى أتت بنتيجة تبدو لنا معكوس الدعوى التى رفعت منذ "النقاش" "بالسبك العربى للذهب الفرنجى". فالواضح أمامنا أن المادة الخام العربية هى التى سُبكت لكى توافق القالب الأفرنجى وأن الموضوعات والقصص العربية هى التى صهرت لكى تتلبس النموذج المسرحى المُستجلب والذى جرى تسييده وأصبح مسيطراً باعتباره هو "المسرح".

وهكذا أصبح واقع الحال المسرحى ليس "ذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا"، وإنما مادة خام عربية مسبوكة وفق قالب بعينه من قوالب المسرح الأفرنجى. وصار هذا القالب هو النموذج الثابت الذى تُصب المادة فيه أو تُقاس عليه، بحيث أصبحت محاولات الاجتهاد يمكن أن تجرى فى مجال موضوع المسرحية، وليس وارداً أن يمس الاجتهاد هذا القالب إلا فى حدود تقاليده هو. وبالفعل لم يوضع القالب نفسه موضع التساؤل إلا بعد

ردح من الزمن، ولكن هذا الاجتهاد الأخير له قصة أخرى. وفى الآن نفسه، كان الأداء التمثيلى الشعبى مُبعداً عن الحياة المسرحية العربية ولم يرد فى الاعتبار وجوده، لا كأساس مسرحى، ولا كتكوين فنى. وبالتالى لم يكن حاضراً فى الوعى المسرحى، لا كعنصر للسبك ولا كذهب، أو حتى كتبر. ووقع تجاهل تام لنشاط "صاغته" و"حُليّهم" الموجودة التى تغمر الأسواق، لقد أصبح النموذج الحق للمسرح، فى نظر الصفوة الاجتماعية والثقافية، وكما عبّر عنه المهتمون بالمسرح والمشتغلون بنقده والتنظير له، هو طراز المسرح الذى أرسته الطبقة الوسطى فى مدن أوروبا الغربية. وقد فرض هذا الطراز من المسرح معماراً بعينه لقاعة العرض ومنصته، وترتيبا بعينه للنص القولى وفصوله وتقاليد بعينها للأداء التمثيلى وتقنياته، وكما فرض نظاما يلتزم به المؤدون ألزم مشاهديه بقواعد مقابلة تُحَولهم إلى نظارة وقورين، وصاغ مؤرخو هذا الطراز ومُنظِّروه نظرية للمسرح تساير هذه المبادئ والقواعد وتسلكها فى نسق فكرى متسق.

ولكن هذا الطراز من المســرح لم يكن هو الطراز الأوحــد من الأداء التــمــثيلى، لا فى أوروبا الغــربيــة ولا فى غــيــرها من المجتمعات والثقافات المنتشرة على ظهر الأرض. وقد سبق هذا الطراز وعاصره طُرز أخرى فى بلدان أوروبا الغربية وفى بلدان العالم الأخرى، وكانت هذه الطُرز تحقق الوظائف الدرامية التى

تتطلبها كل من تلك المجتمعات وفق النسق الثقافى الذى تمارسه كل منها. وأحد مآثر البحوث الميدانية والدراسات العلمية الشعبية أنها أسهمت فى تجلية هذه الحقيقة وإبرازها. حقيقة إن هذا الطراز المسرحى المُسيد ليس هو الطراز الأوحد ولا الطراز الأرقى، ولا يجوز التعميم واعتباره هو المسرح بالمعنى الدقيق، إذ إن هناك طُرُزاً أخرى من الأداء التمثيلى تتنوع بتنوع الثقافات والمجتمعات والفئات التى تُنتجها، وتُؤدّى هذه الطُرز وظائفها بفعالية وكفاءة بالنسبة لمنتجيها. وكان تجلية هذه الحقيقة وإبرازها إلى الساحات العلمية والثقافية والفنية سبباً فى عدول غير قليل من الاتجاهات والمدارس عن مواضعاتها وتقريراتها السابقة ومراجعتها لمفهوم المسرح ونظريته.

غير أن ما حدث بالنسبة لتأسيس الحركة المسرحية العربية الحديثة، كما ألمحنا من قبل، أدى إلى هيمنة المنظور الذى يرى أن طراز المسرح، الذى أرسته الطبقة الوسطى فى مدن أوربا الغربية، هو النموذج الأمثل. وبالتالى يجب أن يصبُّوا مادتهم فى قالبه، وأن يتبنوا مفهومه للمسرح ووظائفه وأدواته، بل ومصطلحه. وقد شكّل هذا المنظور حاجزاً مُعتماً حجب عن المشتغلين بالمسرح رؤية الواقع بما فيه من ظواهر الأداء التمثيلى الموجودة فى الثقافة الشعبية، فى البيئات العربية المتنوعة، كما كررنا من قبل. ومن ثم غابت عن الحضور فى إدراك معظمهم أو التمثّل فى وعيهم. والبعض الآخر تجاهلها وأسقطها من

اعتباره: مرّة لأنها تنتمى للثقافة الشعبية، وهى ليست ثقافة أصلا فى تقديره، ولا يعترف بها شطراً من البنية الثقافية العربية. ومرة ثانية لأنها لا تخضع لمواصفات المسرح فى نموذجه المُعتمد لديهم. ومرة ثالثة لأنها ترتبط بحياة العامة، بكل ما فيها من خشونة وفقر فى الإمكانات وعادات مستجهنة، وهى كلها عورات يجب أن نخفيها فى رأيه. والبعض، الذى ملك القدرة على تجاوز معوقات الرؤية هذه، وخاصة إذا كان من أصحاب الاتجاه الواقعى فى الفن، اتجه عمله إلى اتخاذ وقائع حياة العامة وأساليبهم فى العيش مادة للموضوع المسرحى الذى يجب - فى تقديره- أن تُصب فى القالب المسرحى المعترف به.

تعددت التبريرات والأسباب- إذن- لإزاحة ظواهر الأداء التمثيلى الموجودة فى الثقافة الشعبية خارج الساحة المسرحية والثقافية. وبذا فقدت الحركة المسرحية إمكانية المعرفة المُعاينة لظواهر الأداء التمثيلى التى عاصرتها. وأفلت منها إمكانية معايشة قوالبها وأشكالها، والجدل مع مقوماتها البنائية ووأدت- أو على الأقل أجهضت- إمكانية الخروج بمركب بنائى ينمو من داخل الثقافة العربية وينتج طرازاً مسرحياً عربياً حقاً.

ولكن، رغم كل هذا الذى ذكرناه عن الاستبعاد والإزاحة للأداء التمثيلى الشعبى وما يتصل به، فإن للثقافة الشعبية وسائلها فى النفاذ، تلك التى مكّنتها من إحداث آثار متباينة فى

العمل المسرحى العربى، ليس على مستوى الموضوع فقط، كما يُتوقع عادة، وإنما على مستوى البناء والتشكيل المسرحى. وتحقق هذا النفاذ فى الأعمال المسرحية التقليدية، كما تحقق فى المسرح غير التقليدى، وكان عنصراً فاعلاً فى كثير من حالات الاجتهادات والمساعى لإيجاد مسرح عربى بديل.

نظرية الفراغ الثقافى

يبدو أن بعض الأفكار والتصورات تكتسب تأثيراً على الذهن البشرى، وخاصة إذا جرى تكرارها مع التسليم بها، فتصبح قناعات وكأنها بدهيّات مُنتهى منها. كما يبدو أنها تأخذ طابعاً تسلطياً ليس فى مجال الفكر فحسب، بل حتى عند النظر إلى مجريات الواقع. وكأن الفكرة تصنع حاجزاً كثيفاً يُعتّم الرؤية ويُشوش الإدراك ويُحرّف نسب عناصر الموضوع المنظور إليه.

ويبدو أن هذا ما حدث مع مكوّنات الثقافة الشعبية العربية عندما أخذ الفكر العربى الحديث ينظر إليها، عندما بدهه وجودها، وعندما اقتضاه سعيه نحو تحديث جوانب الحياة الثقافية إلى أن يتخذ موقفا من عناصر الثقافة الشعبية، وعندما ألزمته ضرورات التنمية بأن يسلك سلوكا عمليا إزاءها. وهكذا صارت الثقافة الشعبية العربية والموقف منها جزءاً أصيلاً من مُعضلات الفكر العربى منذ بدايات النهضة الحديثة، وعاملا من العوامل المُكوّنة لنظرته إلى "الذات العربية" وتحديد

الهوية وعلاقتها بالآخر، وعُنصراً من عناصر قضية "الأصالة والمعاصرة"، وما يتصل بها من مسائل ظلّت مطروحة دون حسم منذ ذلك الحين حتى اليوم.

وربما عزز موقف الثقافة السائدة قبل ظهور هذه القضايا الحديثة- سلبا وإيجابا- الأفكار والتصورات التى نتجت عن النظر إلى الثقافة الشعبية نظرة تتراوح ما بين التهميش والإسقاط من الاعتبار والاستبعاد بما إنها مظهر مرضى أو انحراف يجب التخلص منه. وهكذا تضافرت العوامل السابقة والحديثة لتعمل على إزاحة مكوّنات الثقافة الشعبية وإبدالها.

وبالطبع، نحن نتحدث هنا عن التيارات "السائدة" فى الساحة الثقافية، والتى ظلت محافظة على السلطة الثقافية، مهيمنة على المؤسسات الرسمية. ولكن هذا التعميم لا ينفى وجود تيارات ثقافية أخرى، كانت تتعارض مع هذا الموقف وتصطرع معه، على نحو من الأنحاء، وأولها صراع الثقافة الشعبية نفسها، صراعها الصامت والمستسرّ للاستمرار فى الوجود وأداء وظائفها، وتوليدها الوسائل للنفاذ والتأثير، ولجوئها إلى تنكرات وتحولات تُضفى عليها شرعية البقاء والعمل.

والحال، أن هذا الوضع الصراعى لتيارات الثقافة العربية الحديثة ووقوعها تحت تأثير عوامل بعضها ذاتى ممتد الجذور، وبعضها ذاتى مستحدث، وبعضها خارجى مُستجلب، أنتجت

مُحصّلته جهازاً من المفاهيم والتصورات والأفكار كانت له السيادة والسلطة الثقافية، وأصبحت المؤسسة الثقافية الرسمية أداته فى بسط نفوذه وانتشاره. وقد تسلل من بين هذه المفاهيم والتصورات والأفكار، التى تشكل هذا الجهاز الثقافى، مجموعة من الأفكار السلبية. وقد أخذت هذه الأفكار السلبية طابعا تسلطياً واكتست صيغة الأحكام والتقريرات والبدهيات المُنتهّى منها. الأمر الذى أسقط إمكانية الوقوف إزاءها وإعادة النّظر فى مدى مصداقيتها وتواؤمها مع الواقع الثقافى القائم.

وفى تقديرى، أن هذه الأفكار السلبية يجمع بينها قاسم مشترك، أو مرجعية فكرية مشتركة، تصدر عنها. ذلك أن المبدأ الكامن الذى تنطلق منه هذه الأفكار جميعا هو التسليم "بنظرية الفراغ الثقافى": بنظريّة وهى نظرية أخذت تجليات مختلفة وفقا لتطبيقاتها على المجالات الثقافية المتنوعة. ومن ثم فإن آثارها لم تظهر فى الموقف "السائد" من الثقافة الشعبية وحسب، وإنما امتدت- أيضاً- إلى فنون مثل المسرح والقصة، بل طالت- على نحو من الأنحاء- فنونا مثل الموسيقى والتعبير الحركى. وعلى المستوى التنظيرى أنجرت الحركة الثقافية إلى تساؤلات من نوع: لماذا لم تعرف الثقافة العربية المسرح؟ وشبيهه: لماذا لم تعرف الثقافة العربية فن القصة؟ وهكذا امتد خطّ التسليم "بنظرية الفراغ الثقافى" على استقامته إلى أن وصل إلى قطبه الآخر، وهو التساؤل عن: طبيعة العقل العربى-

أو خصائص الشخصية العربية، أو سمات البيئة والتاريخ العربيين- التى أدت إلى افتقاد الثقافة العربية هذه الظاهرة الثقافية أو تلك. حيث إن هذا الافتقاد لا يقتصر على بعض أنواع الفنون والآداب، بل يشمل أيضاً التفكير التنظيرى والنظر الفلسفى.

وجوهر "نظرية الفراغ الثقافى" يتبلور فى أن الثقافة العربية- أو غيرها من الثقافات الوطنية- أرض خالية ثقافيا، طالما أنه لا يشغلها وينمو فيها القوالب والصيغ الأوروبية الغربية المُسيّدة. فهذه الثقافات الوطنية لم تكن تعرف- قبل الهيمنة الاستعمارية- من الأشكال والأنواع الثقافية إلا ما هو جنينى أو بدائى ساذج، وفى حالة ثقافة مثل الثقافة العربية ذات العراقة والحضور، اللذين يصعب تجاهلهما، قد يحتسب لها ضخامة إنتاجها الثقافى، ولكنها ضخامة تحسب لها من زاوية الكم وليس فى مجال النوعية. وهو إنتاج - على العموم- ينتمى إلى ماض منقطع تجاوزته معايير التطور والارتقاء. وما معايير الارتقاء - هنا - إلاّ المعايير التى ارتضتها الصفوة الاجتماعية - الثقافية المسيطرة من الطبقة الوسطى بمدن أوروبا الغربية، والتى قادت عملية الاجتياح العابرة للقارات والثقافات فى مشارق الأرض ثم فى مغاربها.

وبالنسبة للثقافة العربية تم تطبيق نظرية الفراغ الثقافى وفق قياس منطقى بسيط: بما أن نوعاً أو شكلاً ثقافيا لا يوجد فى

الثقافة العربية على النحو والمظهر الذى هو عليه كما تقره وتعتبره الصفوة المثقفة، إذن فهو غير موجود، والثقافة العربية لم تعرفه المعرفة الحقّة، ولا تستحق الأشكال والصيغ الموجودة منه أن ترقى إلى مستوى الاعتبار والاعتراف كإسهام ثقافى مضارع لنظيره المُستجلب. وبالتالى فالثقافة العربية هى أرض خالية أو تكاد. وبما أن الطبيعة تكره الفراغ، إذن يجب ملء هذا الفراغ الثقافى بالأفكار والنماذج والأشكال المُستجلبة. ووكدّ الرُّوّاد الثقافيين هو أن ينظروا فى أمر خصوبة التربة للاستزراع وقابليتها لشتل القوالب والنماذج الأوربية "المُقدرة"، على نحو ما رأينا فى حديث مارون النقاش عن "الذهب الأفرنجى والسبك العربى".

وتحدّونا هذه الإشارة إلى مارون نقاش، وما قام به هو ورصفاؤه من تثبيت للقالب المسرحى "الأفرنجى" وما استتبعه من تسييد مفهوم بعينه للمسرح ومنظور لطبيعته ووظائفه وأدواته، على أن نعود إلى المثال الذى توقفنا عنده. وهو مثال: الموقف من الأداء التمثيلى الشعبى، الذى بيّن لنا كيف عوّقت هيمنة هذا المفهوم المسيطر للمسرح إمكانات النظر للأداء التمثيلى الشعبى كأساس صالح للتنمية، كما كشف عن آلية تسلُّط الأفكار المُسبقة التى تؤدى إلى إزاغة الرؤية حتى عند مواجهة الواقع العينى.

وشاهدى هذه المرة وقعتُ عليه فى قصة قصيرة لمحمود تيمور

منشورة ضمن مجموعته "البارونة أم أحمد وقصص أخرى".
عسى أن يوضح هذا الشاهد كيف صنعت الفكرة المهيمنة حاجزاً عائقا أزاغ الرؤية، حتى على المستوى البصرى، وحتى مع كاتب مثل محمود تيمور الغنى عن التعريف بدوره التأسيسى فى القصة والمسرح:

"... وشاء رب الدار أن يزيد فى الحفاوة بى، فأقام فى أمسية رائعة حفل سمر، تميّز بطابعه الريفى الأصيل.

واحتوانا فناء الدار، فتحلقنا.. والمشاهد تتوالى أمام عيوننا، مشاهد مفرطة السذاجة، نستقبلها بفرحة غامرة، لا تكل أيدينا من التصفيق، ولا تفتر حناجرنا عن الصياح.

وما زلت أذكر شخصية المهرج، وقد طلا وجهه بالدقيق وامتطى جريدة طويلة كان يدعوها الفرس المطهم وشخصية الزمار الذى يُطلق أنغامه وخصره يتلوى، ورأسه يتطوح، فيدور رزّ طرطوره الطويل دورات سراعا على إيقاع المزمار.

وهناك الطبال بكرشه المنبعجة، وهو يتمايل ذات اليمين وذات الشّمال، مُنشداً مع المرددين من الصّبية، نشيده المُوحّد، يعيده بين الفينة والفينة:

إن لاقاكم حبيبى... سلموا لى عليه

وفى ختام العرض اجتمع الممثلون فى الحلقة، واشتركوا فى رقصة مائجة، وقرع الطبل يدوى كأنه عزيف الجن، فسرت فى أوصالى حماسة، وأخذت بيد "ستوتة" ودفعت بها إلى البهرة،

وجعلنا نُسهم مع اللاعبين فى الرقص والتهريج.

ولما انفض العرض، دعانى رب الدار إلى سماط ريفى طريف مدّه فى الفناء... كان الحصير مبسوطا على الأرض، وعليه رُصّت صحاف الثريد وقعاب القشدة، وصوانى الفطير الرحراح، وما إلى ذلك من مآكل فلاحية صميمة. فجلسنا متربعين، وبيننا فرقة اللاعبين، وجعلنا نُصيب طعامنا الشهى فى شغف. وحلا لنا السمر من بعد إلى هزيع من الليل".

ونُعيد التذكير بأننا منتبهون إلى أن هذا الاقتباس مأخوذ عن قصة. وقد طال الاقتباس لضرورة تقديم وصفه للعرض التمثيلى متكاملا كما نصّت عليه القصة. كما أنوه - بداية - بأنى لست ممن يتعاملون مع النص القصصى، ولا الفنى عموما، بوصفه وثيقة تُعلن عن رأى أو تُسجل واقعة. ولكننا نُورد الاقتباس هنا كشاهد على هذه الحالة الذهنية المحجُوزة التى تنظر إلى الواقع ولكنها لا تُعاينه معاينة ملموسة محددة، وبذا تمر عناصر الواقع الذى تراه عبر مُرشّحات تُحيله إلى تكوين مُغاير، ومن ثم تنتقل إلى إدراك الرائى فى صورة مغايرة، وتستحيل فى وعيه إلى مدلول مُغترب عن مكوّنات الواقع.

إن بطل القصة، وهو راويها، يشهد عرضا لأداء تمثيلى شعبى، بل ويشارك فيه. ولكن ناتج مشاهدته ومشاركته، كما يقدمه وصفه، حوّل العرض وعناصره إلى مسخ شائه مُختلط الملامح، مُلفق الأعضاء، وكأنما تمّ النظر إليه من خلال زجاج

محبب، أو بواسطة مرآة مُهشّمة ذات بؤر متعددة.

وقد تكون مشاركة البطل - الرّاوى فى ذلك العرض من الأداء التمثيلى الشعبى لها وظيفتها القصصية، وقد يكون لهذا التغنى الرومانسى بعادات الريف مغزاه الأيديولوجى. ولكن يبقى وصفه لهذه المشاركة - بالنسبة لما نطرحه هنا - شاهداً على افتقاد، حتى النظر الحسى والمعايشة أو الاقتراب الحقيقى من واقع الثقافة الشعبية ومكوناتها ومعرفته معرفة إدراكية مستوعبة طالما أن النظر يتم عبر حاجز الفكرة المُسبقة المُهيمنة.

وهذه الفكرة المُسبقة المُهيمنة لا ترى مسرحًا إلاّ الطراز المسرحى المُستجلب. وبما أن هذا الذى رآه الراوى وشارك فيه لا تنطبق عليه مقاييس الطراز المسرحى "المُعتبر" فى رأيه، لذا جرى استقبال ما شاهده على أنه مجرد "حفل سمر" اصطنع فيه الفلاحون فقرات شتى للترفيه عن "الافندى" القادم من المدينة. وما تضمنه الحفل من مشاهد تمثيلية رآها "مشاهد مفرطة السذاجة". وعندما مثلَ الممثلون وقدّموا عرضا - كما تقول ألفاظ النص - أصبح ما قدموا - فى وصف النص نفسه - تهريجاً. وعلى هذا النحو تمّ تخفيض ما وقعت مُشاهدته ونُزع عنه الاعتبار. ولهذا أصبح عملاً مستباحاً، يُمكن خلط عناصره والحذف منها والإضافة إليها. ولن يضيره انتهاك "طابعه الريفى الأصيل" باقحام "ثيمة" أفرنجية حيث يأخذ البطل بيد فتاته ويقودها إلى حلبة الرقص ليسهما "مع اللاعبين فى الرقص

والتهريج" . على الأقل ستضيف الثيمة لمسة "راقية" تخفف من خشونة الفقرات البدائية الصّاخبة. واكتمل هذا "الجو" الاغترابى بالتربّع على الأرض لإصابة الطعام الشهى "من المآكل الفلاحية الصميمة" .

على كل حال، فإن الملاحظات التى أثارها هذا الاقتباس الشاهد، وما كشف عنه من أثر المفاهيم والأفكار المُهيمنة فى إعاقة الرؤية وإزاغتها، لا تحجب عنا شهادة أخرى يُدلى بها النص نفسه، وهى تأكيد استمرار وجود الأداء التمثيلى الشعبى فى الواقع المعيش، على الأقل حتى زمن القصة. وهذه الشهادة تعزز ما أشرنا إليه من قبل عن حضور ظواهر الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية العربية.

وإلحاحنا هنا على تأكيد وجود الأداء التمثيلى الشعبى ليس عوداً لما كنا قد وضحناه من قبل، ولكن لفتاً للانتباه مكرراً، وخاصة من اتجاه ثقافى سعى للرد على مقولة ان الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل استزراع القالب المسرحى المُستجلب، بأن قام بمحاولة غلب عليها الحماس العقائدى لاستنطاق نصوص من التراث العربى، بحوار مرة وبحركة للشخصيات مرة أخرى أو بأوصاف المشاهد مرة ثالثة. وبصرف النظر عن خطل هذه المحاولة المنهجى، فإنها - فى التحليل الأخير - تُسهم فى تزييف الوعى من جهة، كما إنها من جهة أخرى، تُضيف رافداً جديداً يعزز المقولة التى تطابق بين المسرح (هكذا بإطلاق

الكلمـة) وبين الطراز المسـرحى المُتسـتـجلب (رغم كل مـا قلناه عن نسـبيـتـه) . وهذا التـسليم بتلك المقولة وتعزيزهـا يعود بنا كرّة أخرى إلى المبدأ الكامن الذى تصدر عنه أمثال هذه المقولات والأفكار التى كبّلت الفكر العربى أو استدرجتـه إلى الاستنامة لمُسلمات مُضللة، والذى، أسـميناه "نظرية الفراغ الثقافى" .

مدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر×

الإطار المنهجى للعرض:

عندما أُدخلت "السيرة الهلالية" إلى دائرة البحوث والدراسات العلمية، اهتمت هذه الدراسات -أساساً- بالتعريف بها أو بأجزاء منها، والدراسات التى مضت خطوات أبعد من ذلك اتجهت إلى الاهتمام بالموضوع القصصى فى السيرة أو فى جزء منها. وقد أثارت هذه الدراسات - فى عمومها -المشكلات التاريخية والجغرافية حول انتشار السيرة، كما نبهت الأذهان إلى الدلالات الأدبية والاجتماعية التى تنتج عن دراسة موضوعات هذه السيرة.

غير أن الدراسات السابقة ظلت تتعامل مع السيرة وأجزائها وكأنها "نص مكتوب". ومن هنا ظلت أسيرة دائرة البحوث الأدبية "الكتابية" بمداخلها المتنوعة. وقد يكون مما دعم هذا الاتجاه أن للسيرة الهلالية نصاً مصرياً مطبوعاً طباعة

× ورقة مقدمة إلى الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية، الحمامات، تونس، ٢٦-٢٩ يونيو ١٩٨٠؛ نشرت أوراق الندوة فيما بعد فى: سيرة بنى هلال، تقديم عبد الرحمان أيوب، الدار التونسية للنشر والمعهد القومى للآثار والفنون، تونس، ١٩٩٠.

شعبية، فضلاً عن اكتشاف مخطوطات متعددة لأجزاء من السيرة.

وعلى الرغم من تنبّه بعض هذه الدراسات إلى أن السيرة مازالت تروى "رواية شفوية" وتتردد بين الناس، فإن هذا التنبيه لم يُغَيِّر كثيراً من اتجاهات البحث ولا من الإشكاليات الناتجة عن النظرة الكتابية. ولم يزد الأمر فى كثير من الأحوال عن مجرد الإشارة إلى شفوية السيرة، وإلى أنها ما زالت تتردد وتُحكى، والتنبيه إلى أن هناك "تنويعات فى موضوعاتها القصصية". وما زال مطروحاً بين هذه الدراسات مسائل من نوع البحث عن "الأصل" أو النسخة الأم التى خرجت منها هذه التنويعات، أو "تحقيق" نص من النصوص مع تنقيحه وتصويبه لتخليصه من "شوائبه" سعياً نحو خلق "النص الأمثل" أو الأكمل أو الأدق إلى آخر هذه الصفات! بل إنَّا سنجد من يُقدم نصاً من إحدى تنويعات جزء من السيرة، ليتحدث عنه وكأنه هو "النص الوحيد المعتمد" للسيرة، وما سواه فهو خطأ أو تشويه أو تحريف.

وعلى العموم، ما زال الموقف من التعامل مع موضوعات السيرة على أنها "نص" " ثابت" "مفرد"، وكأنه نص كتابى مخطوط أو مطبوع لمؤلف ينتمى إلى عصر مضى. والفارق لدى مثل هذه الدراسات أن الأخير قد ينسب إلى شخص بعينه، بينما الأول ينسب إلى شعب أو جماعة.

وعملنا هذا يسعى للإسهام فى تحويل بؤرة الاهتمام بالسيرة الهلالية من "السيرة كنص مفرد ثابت منتهى منه" إلى " السيرة كروايات شفوية حية" . وهذا التحويل لا يعنى تعديلاً فى مداخل الدراسات المتعلقة بالسيرة فحسب ، ولكنه يتطلب تبديلاً جذرياً فى المفاهيم والتصورات التى تنطلق منها هذه الدراسات . وهذا التحويل سيؤدى إلى اقتراب أكثر من الواقع المعيش ، يُمكّننا من رؤية السيرة رؤية عينية وهى تمارس دورها فى الثقافة الحية ، وهذه الرؤية الجديدة تمكننا من فحص واقعى لمكونات ظاهرة ثقافية ، بكل تداخلاتها وتشابكاتها فى مجالات الإبداع الحى ، دون اعتماد على مُسلمات تُموّه علينا فهماً محدداً لأحوال هذه الظاهرة .

إجراءات العمل

يعمد العرض الحالى إلى تقديم وصف تخطيطى لطرق أداء وعرض ، وقص ، السيرة الهلالية كروايات شفوية يُقدمها رواة إلى جمهور . ويحاول أن يرصد تجمع هذه الطرق والأساليب فى مجموعات متمايزة ، حاز كل منها قدراً من الاستقلال فى الوجود والاستمرار والانتشار ، وأصبح لكل منها رواة متميزون يتناقلون تقاليد روايتها ، الأمر الذى حدا بنا إلى أن نطلق عليها اصطلاح " مدارس" رواية .

وبداية ، فإن هذا العمل هو محاولة للاستثارة الفكرية وطرح جسم للمناقشة حوله ، ومن ثم تجميع كل الملاحظات والقضايا

التى نأمل أن تُثار لتعيننا على تصويب الفروض الواردة به، لنمضى إلى هدف أبعد، وهو : دراسة عمليات البناء الداخلى لتقنيات الرواية عند هذه المدارس المتنوعة. وبالاطمئنان إلى نتائج الخطوتين السابقتين، يمكن للدراسات التالية أن تتقدم على أسس أكثر صلابة للكشف عن العلاقة المتشابكة بين أطراف العلاقة الثلاثية "الراوى- المروي- المروي إليهم". وهذا سيكشف عن آفاق رحبة فى دراسة التقاليد الفنية وتداخلها مع آليات الإبداع الفكرى والجمعى، سعياً نحو فهم أكثر عمقاً وفاعلية لمكوِّنات الثقافة الشعبية، بكل الوعود التى يمكن أن تفيد بها مجالات البحث الأخرى القريبة.

ميدان هذا العمل ومادته:

جمعت مادة هذا العمل من أنحاء مختلفة من أقاليم وادى النيل فى مصر. ذلك أننا نعتقد أن هناك متصلاً ثقافياً يمتد من شرق الوطن العربى إلى غربه متقاطعاً مع متصل ثقافى آخر يمتد من البحر المتوسط شمال القارة الأفريقية إلى قلبها. وبذلك يقع وادى النيل فى مصر عند تقاطع هذين المتصلين الثقافيين. ونتوقع أن تفيد المادة التى تجمع من هذا التقاطع الثقافى، فى إلقاء الضوء على المادة الموجودة فى الاتجاهات الأربعة للمتصلين الثقافيين. كما إن تركيزنا على وادى النيل فى مصر- دون صحراواتها- يضمن لنا مادة متجانسة إلى حدٍّ مقبول، ونبتعد عن الثقافات الهامشية والوسطية إلى حدٍّ معقول. وقبل كل

هذه الأسباب، فإن اقتصارنا على هذه المادة المصرية قد جاء لسبب عملي مباشر. هو خبرتنا المباشرة بالميدان المصرى وإمكانات عملنا فيه وحده، مُؤملين فى ذلك اليوم الذى يمكن فيه للباحثين أن يُتمّوا فحص المادة على امتداد المتصلين الثقافيين.

والمادّة التى تحت أيدينا ليست- بالقطع- مسحاً، ولكنها عينّات ممثلة. وهى عينّات - بالمعنى الحرفى- لأنها لا تستوعب كل حالات وجود السيرة من ناحية، ولم تسجلها تسجيلاً كاملاً من ناحية أخرى. وقد تم تجميع هذه العينات خلال أعمال ميدانية متفرقة امتدت منذ بداية الستينات من القرن العشرين حتى نهاية السبعينيات، وإن كان أغلبها تم فى السبعينات. ولكنا نضمن بأن هذه العينات تمثل طرق أداء الرواة وتقديمهم للسيرة، وذلك أن معايشة الميدان وملاحظته المباشرة تطمئننا إلى استيعاب هذه العينات لهذه الطرق فى رواية السيرة الهلالية ومدارسها.

السيرة المرويّة:

إننا نتحدث عن "السيرة الهلالية" بإطلاق التسمية، وبالمثل يتحدث الرواة أنفسهم، ويفعل الجمهور فعلهم. وهذا صحيح فى حدود أن المقصود أن هناك هيكلاً قصصياً وشخصيات تنتسب لعرب بنى هلال، أو "الهلايل" كما يُسمَّون فى الصعيد الأعلى، إلا أن المعايشة الفعلية لعمليات قصّ السيرة تواجهنا

بعدة حقائق :

أولاها :

أن السيرة لا تُروى أبداً كعمل كامل يستغرق أحداثها منذ البداية بترتيب مُتّصل حتى النهاية. ولا يرجع هذا إلى عامل، طول زمن الرواية فحسب، وإنما لأن "الرواة" لا يتمكنون إلا من جزء من السيرة، ويسيطرون عليه، ولأن " المروي إليهم" وظروف " الرواية" يتطلبان ذلك.

ثانيتها :

أن الرواة يعتمدون على معرفة "المروي إليهم" المسبقة، إنْ بالخطوط العامة للأحداث والشخصيات، أو بتفصيلات أكثر دقة، ومن ثم يمضى الرّاوى فى نسج القطعة التى يرويها على هذه الأرضية المعروفة سلفاً.

ثالثتها :

أن اختلافات الرواية والسيولة والتنوع فى صياغاتها تجعلنا نُواجه بوضع ، تكاد تختلف فيه السيرة من "راوٍ" إلى آخر، وفى كل مرة تُروى فيها عن الأخرى. وهذه السيولة تنشأ من أن الراوى ليس مجرد "حامل للتراث" وإنما هو مبدع أيضاً، وليس لغير سبب أن ظل راوى السيرة الهلالية المحترف يحمل لقب "شاعر" حتى الآن. كما إن هذه السيولة تأتى من أن "الرواية " ليست عملية "نقل" فحسب، وإنما هى فعل متبادل بين "الراوىّ" و" المروي إليهم" يلعب فيها الارتجال دوره بين

الطرفين. ولكن " المروي" له ثقله الخاص وتقاليده التى تدخل بدورها فى تكامل هذه العمليات معاً لتصنع كيانها الكلى الحى.

رابعتها:

أن عملية الرواية وإن كان يختار لها جلسات ومناسبات خاصة، إلا أنها تتم- فى كل الأحوال- ليس بقصد المتعة الفنية الجمالية وحدها، وإنما تتم - أيضاً بقصد ضرب المثل والاعتبار. وسنرى فيما بعد كيف يتبادل هذان العاملان أوَّليَّة التأثير فى الرواية تبعاً لتغير ظروفها، وتكشف هذه الحقيقة عن أحد الأسباب الأخرى فى اقتصار رواية السيرة عادة على جزء أو شذرة أو موقف منها.

خامستها:

أن كثيراً من الرواة يأخذون السيرة مأخذ التاريخ القديم الفعلى، الذى يجب أن يُتعامل معه بجلال واحترام. ويؤكد هؤلاء هذه النظرة بالقول إن هذا التاريخ موجود فى "الكتب". والكتب هنا تعنى ما هو صحيح وفعلى، ومثبت، وقديم، مما يكسبه درجة من الاحترام تقرب من القداسة، فنحن فى دائرة كل ظلال معنى "كتب الأولين".

سادستها:

أن كثيراً من "المروي إليهم" يهتمون بأحداث السيرة وشخصياتها، ويضرب بهم الأمثال فى جلسات السمر وتبادل

الأحاديث . بل إن هناك من يتحزّب لشخصية من السيرة أو لجماعة من جماعاتها . وربما ادّعى البعض انتسابه لفرع من فروع هلالية السيرة . وأكثر من ذلك تفسير بعض الطباع نتيجة القرابة بهذا الفرع أو ذاك .

وفى كل الأحوال ، فإن السيرة الهلالية وإن كانت تُروى على أنها تاريخ قديم مفارق ، وبهذا يقبل بُعد أحداثها عن مجرى الحياة الواقعى وقوانينها الطبيعية ، إلا أنها تُروى أيضاً على أنها أمثولة وعبرة وقياس لمجريات الواقع الآتى ، يكشف النقص والنموذج المفقود ، فى الوقت نفسه تبَيّن استمرار الفساد والخلل فى البشر وفى العلاقات بينهم ، ومن هنا يأتى الوجه التمثيلى الكنائى (الأليجورى) للقطعة المرويّة . وكل هذا يؤثر بدوره فى اختيارات الأجزاء التى تُروى تعديلاتها .

سابعتها :

أن السيرة الهلالية هى السيرة الوحيدة - فيما نعلم - التى تنتهى نهاية غير منتصرة ، نهاية سائبة ، تتصارع فيها فروع الهلالية وجماعاتها حتى تتفانى ، وكأنها ماء يتسرب بين رمال الصحراء . وهذا الطابع التراجيدى يلقي بظله المأسوى على رواية السيرة ، ويوضح تغلغل عرق الشجن داخل بناء الرواية وتبطينه لعملية الأداء . ويكشف عن السّر فى وقوف كثير من الروايات عند اللحظات الفاجعة والمواقف الغنائية ، واستهوائها للرواة والجمهور معا .

ثامنتها :

أن رواية السيرة لا تتم معزولة فى فراغ، وإنما تتم فى إطار ثقافى بعينه، وداخل نسيج من تقاليد فنية، وتراث فى الرواية والعرض، ومن هنا فإنها، رغم تميزها النوعى، تظل داخل هذا الإطار. هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى فإن رواية السيرة باعتبارها جزءاً عضوياً حياً من الثقافة الشعبية المعيشة، تتكامل مع سائر مكونات هذه الثقافة، ويظهر هذا التكامل فى التعبيرات الثقافية الأخرى، مثل الرسوم على الجدران، وعلى الورق وفى "دق" الوشم ومثل الأمثال والأقوال السائرة (سكة أبو زيد كلها مسالك، أبو زيد مالوش رفيق، كأنك يا أبو زيد ما غزيت، عامل أبو على، أَصْلُه زغبى). ومثل المعتقدات الشعبية فى التيمُّن واستجلاب الخير.

كما يظهر هذا التكامل فى رواية السيرة مع سائر مكونات الثقافة الشعبية : لا فى التعديلات والتكييفات التى تتم فى "المروي" فحسب، إنما فى ظهور التنويعات والصور المختلفة أيضاً، كما تبرز فى عملية الرواية نفسها وهيئتها : الطابع الدرامى لعملية الأداء جلسة الراوى وجمهوره والمُنتج الموسيقى المُؤدّى أثناء الرّواية..

تاسعتها :

أن الثقافة الشعبية - والسيرة جزء عضوى منها، كما أشرنا- ليست كُلاً مُتَطابقاً. إذا كنا نورد هذا الاصطلاح المعمم

بقصد الإيجاز، فإننا يجب أن نضع في الاعتبار أن التكوين الفعلي لهذه الثقافة الشعبية هو مجموع من الثقافات التي تحياها فئات وشرائح طبقية تتوزع اجتماعياً وإقليمياً. ولما كانت "الرواية" تتم بين "راوٍ" و "مروي إليهم"، فتكون "الرواية" - من هذه الزاوية- موسومة بطابع أصحاب هذه الرّواية، وبالتالى فهى ستحمل رؤيتهم، ويتجلى فيها منظورهم للعالم.

عاشرتها:

أن تحقق السيرة- تأسيساً على هذا كله- ناتج عن جدل بين عوامل "التثبيت" وعوامل "التغيير"، وأن عملية الرواية بقدر ما هي "حرة" فهى تجرى فى إطار من التقاليد المرعية المُقيّدة.

وسعياً وراء المشترك فى أشكال الرواية خلف تجلياتها فى حالات الأداء المتعددة، كان علينا أن نقوم بتجميعها فى مجموعات تحمل خصائص متجانسة.

المحترفون وغير المحترفين:

كانت أول خطوة لنا تجميع الحالات المفردة، التى تقص وقائع بنى هلال ومن اتصل بهم، فى مجموعات وفق السمات المشتركة بينها فى عملية الرواية نفسها. وقد قادتنا هذه الخطوة إلى ملاحظة أن هذه المجموعات نفسها تتشارك فى سمات يمكن - بداية - أن نجمعها فى مجموعتين رئيسيتين:

١-طرق وأساليب الرواية لدى غير المحترفين.

٢- طرق وأساليب الرواية لدى المحترفين.

ذلك أن رواية وقائع السيرة الهلالية يقوم بها أشخاص احترفوا الرواية، فى الوقت نفسه الذى ما زال "غير المحترفين" يروون جوانب من وقائع هذه السيرة.

روايات غير المحترفين:

تدخل رواية وقائع من السيرة الهلالية ضمن فقرات جلسات السمر وتبادل الأحاديث الرجالية، بعد الفراغ من الأعمال، وأحياناً فى الأعمال التى لا تتطلب انشغالاً كلياً، كأعمال الحراسة وما إليها. وهذا ما كان يحدث لدى الجيل الماضى عندما كان نمط الحياة يتسع لمثل هذا الفراغ من ناحية، وإمكانات التجمع من ناحية أخرى، ولمثل هذا النوع من الأحاديث والاهتمامات من ناحية ثالثة. أما فى الجيل الحالى فإن هذه الصورة تتقلص إلى حدٍّ كبير وخاصة فيما يتعلق برواية وقائع من السيرة الهلالية.

وعلى كل الأحوال، فإن رواية ما يتعلق بالهلالية يأتى فى سياق الحديث الجارى فى الجلسة. ومن هنا، فإن الرواية تكون مُركَّزة على شذرة من السيرة قد يُمهَّد لها بسرد موجز لخطط الأحداث التى تمهد للموقف أو الحادثة أو الشخصية التى تتعلق الرواية بها أو استدعى تبادل الحديث الوقوف عندها. ومن ثم، فإن الرواية- فى هذه الحال- لا تكون بغرض المتعة الفنية بالدرجة الأولى، وإنما يكون الغرض الأوَّل منها ضرب المثل

المُحددّ لموقف أو قيمة أو مسلك.

وعندما تُروى الشذرة من الهلالية - عند هؤلاء- فهى تُروى على أنها أمر خاص ممتلك: بمعنى أنها ترتبط ارتباطاً حميماً بالراوى، وتتضمن موقفه الخاص من الحياة. وهى تُروى فى إطار حميم إلى أفراد فى علاقة مباشرة- وتبادلية- مع الراوى، وبالتالى فإن الرواية ستتضمن بالمثل موقف "المروي إليهم" ومنظورهم. وتفرض طبيعة جلسة الرواية تماسكاً جسدياً، وحواراً عقلياً، أما عمليات التشخيص والإيماء والإشارة والتنغيم- بكل طوابعها الدرامية- فهى وسائل تأثيرية للتوصيل وإيقاع التصديق وخلق التحيز.

وعلى الرغم من تنوع مواقف الرواية وقدرات الرواة وأساليب الرواية، فإننا سنجد أن طرق الرواية المتعددة لدى غير المحترفين يمكن أن تنضوى داخل المدارس المتميزة التالية:

١- الحكى سرداً لقص أحداث أو مواقف لشخصيات تنتمى للهلالية.

٢- الحكى سرداً لقص الأحداث والمواقف مع إيراد بعض الأشعار على لسان إحدى الشخصيات أو لتصوير موقف.

٣- الحكى سرداً لقص الأحداث مع الترنم بالأشعار التى ترد على لسان إحدى الشخصيات أو لتصوير موقف.

والملاحظ، أن الرواية فى هذه المدارس الثلاث تعتمد على السرد الذى يقربها من نمط الحكاية الشعبية شكلاً وأداءً.

ودخول الشعر فى السرد والترنُّم به، لا يبعدها كثيراً عن نمط الحكاية الشعبية إذا عرفنا أن غير قليل من الحكايات الشعبية تتضمن بعض الأشعار والأغانى. وقد يُثار تساؤل حول إدراج هذه الأساليب ضمن أساليب رواية السيرة الهلالية، طالما أنها تقترب هذا القرب من الحكاية الشعبية؟ ولكن حجبها يعنى تجاهلاً لوضع عينى قائم تتردد عن طريقه وقائع السيرة. فضلاً عن أن لكل أسلوب من هذه الأساليب فى الرواية تقنياته ووسائله فى التأثير، وله تقاليده الخاصة المتوارثة. وقد برز فى كل منها رواة متميزون فى طريقة أدائهم مما جعلهم مرغوبين، ويُلح عليهم فى تقديم مروياتهم. الأمر الذى ثَبَّت طُرق الأداء هذه، وجعلنا نُعدّ طرق الأداء الثابتة هذه أسلوباً يُدرج ضمن مدارس رواية السيرة.

ولقرب هذه الأساليب فى الرواية من الحياة اليومية؛ فإنها تكشف عن المسارات التى تأخذها تحولات وتبدلات السيرة ووقائعها. إلا أن رواية وقائع السيرة ودخولها فى نسيج الحياة الثقافية والفنية تأخذ صورتين أخريين هما:

١- إلقاء "موال" عن موقف أو شخصية من السيرة الهلالية. ونعنى بالموال هنا: الشكل الشعرى لا الشكل الغنائى. ويُلقى الموال بقصد تجميع القول حول الشخص أو الموقف وتركيز الفكرة المقصودة أو الرأى المراد إبرازه. ومن ثم، يجرى الحوار بين راوى الموال ومستمعه.

٢- ترديد أغانى عمل تشير إلى موقف أو شخصية من السيرة الهلالية؛ ذلك أن وقائع السيرة وشخصياتها تدخل فى الأغانى المصاحبة للأعمال الزراعية التقليدية، وتوجد كعناصر بنائية فى التصوير وفى الدلالة المعتقدية، تُلْمح إلى حالات تستثير التفجع، تتوافق مع حالة الشكوى من جهد العمل.

ولكن إذا كان ترديد أغانى العمل يمكن أن يقوم به أى فلاح، مع وجود مرددين متميزين فى هذا النوع، فإن رواية وقائع السيرة كما تظهر فى المدارس الأربعة السابقة يتميز داخلها رواة بمواهبهم فى الأداء بصورة أكثر بروزاً. وقد أشرنا إلى أن هؤلاء الرواة المتميزين يوازنون بين المحافظة على تقاليد مدرستهم فى الأداء ، وبين قدراتهم وإمكاناتهم فى إكساب الرواية حيوية تجعلهم مرغوبين من "المروي إليهم" ، ومفضّلين فى الاستماع إليهم ومشاهدتهم. ومن ثم، يصبح مثل هؤلاء الرواة شبه متخصصين فى هذه الأساليب من الرواية، مما يكاد يُقربهم من مجال عالم احتراف الرواية.

الرواية لدى المحترفين:

نقصد بالمحترفين أولئك الرواة الذين يتخصصون تخصصاً كاملاً أو جزئياً، فى رواية وقائع من السيرة الهلالية. ونعنى بالتخصص الجزئى أن من الرواة من لا يقتصرون على تقديم السيرة الهلالية فقط، وإنما يروون- بالإضافة إليها- قصصاً أخرى وأنواعاً فنية مغايرة. وتخصص هؤلاء الرواة جميعاً نتج

عن امتهانهم حرفة الرواية كوسيلة للتكسُّب بالدرجة الأولى. ونُذكّر بأننا لن نجد بين هؤلاء الرواة- مثلهم مثل غير المحترفين- من يروى السيرة الهلالية كاملة، وأن من يُلم منهم بخطٍ عام للسيرة، فإنه لا يتوفر إلا على رواية جزء أو أجزاء محددة من السيرة.

والملاحظ، مع انتقالنا إلى عالم المحترفين، أن الأداء الغنائى يبرز أمامنا كسمة أساسية فارقة عن الرواية غير المحترفة. وعندما نحصر أساليب وطرق رواية المحترفين فى مجموعات ومدارس يجب أن نضع فى اعتبارنا دوماً هذه السمة الغنائية، وما ترتب على هذه الخصيصة الغنائية من تنويع لأشكال الأداء من ناحية، وتباين الإطار المرجعى الموسيقى الذى اعتمد عليه الرواة فى إبراز أدائهم من ناحية أخرى، ومن تجويد الرواة لفنهم وإرساء تقاليده، الأمر الذى جعل صفة "مدرسة الرواية" تظهر بصورة أدق من جهة ثالثة.

وسيجرى تجميعنا لأساليب وطُرق أداء هؤلاء المحترفين على أساس التغيرات التى تحدث فى التشكيل الموسيقى لعملية الأداء كوسيلة كاشفة عن التغير فى مدرسة الرواية. ولعل أبرز هذه التغيرات:

١-التغير فى الآلة الموسيقية المصاحبة لغناء الراوى.

٢- تغير الاعتماد على أشكال وصيغ غنائية تقليدية، مثل: الإنشاد المُرَنَّم، الغناء الموَّالى، الغناء الموزون الموقَّع.

٣- تنوع دخول الردود على المغنى من فرد أو أفراد مصاحبين (فرقة).

ويمكن حصر مدارس رواية وقائع فن السيرة الهلالية، عند المحترفين، على هذا الأساس على النحو التالى:

١-المواوية:

وهى طريقة فى الرواية تعتمد على الصوت البشرى بتلوين وسرعة خاصتين، والتحكم فى شدة الصوت ارتفاعاً وانخفاضاً، مع تقطيع فقرات وشطرات النص الشعرى الذى يُلقى.

والمواوية كأسلوب في الأداء ، له مؤدوه الخاصون، كان - ولا يزال جزئياً- يرتبط - أصلاً - بنوع خاص من المدائح يلقيها المواوي فى مجلس شخص، أو أمام منزله، إلقاءً منغّماً. وموضوع هذه المدائح وصورها- نمطية- تصف الشخص بالشجاعة والكرم والأصل الطيب، وركوب الخيل.. إلى غير ذلك من قيم الفروسية المثالية. وتأخذ هذه المدائح شكل القصيدة العربية العمودية، ولغتها - عادة- بدوية أو قريبة منها. وعندما كان المواوى يُلقى مدائحه كان يقف وقفة خطابية احتفالية. يبدأ متكئاً على عصا طويلة، وبتقدُّم عملية الإلقاء يأخذ في الإشارة والتلويح، بيده وبعصاه وبإيماءات تعطي إحساساً بالفخامة، وقد يؤكد حركاته الجسدية بالمشى، جيئةً وذهاباً، فى ساحة إلقائه. وربما لم تعجبه عطية الممدوح، وإذ ذاك يأخذ فى إلقاء جزء هجائى ينقض فيه الصفات والصور التى

مدحه بها، تصريحاً أو لمزاً، وخاصة بعد أن يبتعد عن احتمال أن يطوله الممدوح، وكأن هذا الهجاء مقصود به إنذار الآخرين إذا قلّت عطاياهم أو حُجبت.

على أى الأحوال فنحن لا نعرف متى تحوّل المواوى لأداء نصوص من الهلالية بالطريقة نفسها. ولكن هناك ذكريات عن الجيل الماضى تفيد بأن رواة قُدامى للسيرة الهلالية كانوا يقدمون رواياتهم بهذه الصورة تقريباً. ولا نستطيع أن نقطع بمدى القربى بينهما. ولكن الملاحظ أن النص الشعرى الذى يلقيه المواوى عند روايته للهلالية قريب قرابة شديدة من النص الذى يُتداول بين الشعراء رواة الهلالية فى الصعيد الأعلى. إلا أن مرويات المواوى الأخرى ومدائحه قد تغيرت نصوصها هى الأخرى، حيث نجد أن مربعات "ابن عروس" الحكَميّة تهيمن على مروياته.

بيد أنا قابلنا فى عملنا الميدانى مواوياً من الفيوم روى لنا، بطريقته فى المواوية التقليدية، جانباً من السيرة الهلالية. ثم واصل- بعد فترة- روايته، ولكنه روى هذه المرة مع قيامه بالتوقيع على "دف" والغناء "غناء موزوناً".

٢-الغناء على الطار:

والطار هو آلة توقيع قديمة نجد إشارات لاستخدامه طقوسياً فى أنواع من الغناء مختلفة، وخاصة فى البكائيات، وبديله الحالى هو "الدفّ". وينتمى للعائلة نفسها آلات: المزهر،

البنديرِ، الحانة، الرق.

والملاحظ، أن الغناء على الطار يوجد عند المدارس الثلاث التالية:

أ-الغناء على الطار المنفرد:

وراوى السيرة بهذه الطريقة يقوم بالغناء والتوقيع على الطار فى الوقت نفسه. ولكنه فى المواقف التى يرى أنها تتطلب التعبير الحركى، فإنه يضع الطار جانباً ليقوم بالإشارة بيده مع تطويح جسده يميناً ويساراً، لا للتعبير فقط وإنما لوزن إيقاعه أيضاً. وقد يلجأ إذ ذاك للتصفيق بكفيه، ثم يعود إلى حمل الطار والتوقيع عليه. وقد يتمشى وهو يغنى، وهذه الطريقة فى أداء السيرة قد أخذت فى الانحسار، ولم نعد نعرف من رواتها إلا قليلاً يكاد ينحصر فى جيب فى منطقة إدفو بشمال أسوان.

ويروى رواة هذه الطريقة مرويّات أخرى قصصية طويلة من النوع المعروف بقصص "المدّاحين"، بالإضافة إلى روايتهم لمرويات من السيرة صياغة نصوصها قريبة قرابة شديدة من النصوص الشعرية الشائعة فى منطقة الصعيد الأعلى.

ب-الغناء المدائحى:

ذكرنا أن مُغنّيى الطار يرتبطون بعالم "المداحين"، إن لم يكونوا بعضاً منهم، ولهذا لم يكن غريباً أن نجد من بين "المداحين"- المتخصصين، المتوفرين توفراً كاملاً على أداء مروياتهم القصصية المدائحية من يدخل ضمن محفوظه،

("الريبرتوار") الذى يجهز نفسه لأدائه، شذرات من الهلالية، وخاصة تلك القصص التى كادت تستقل عن الهلالية، وتحيا حياتها الفنية الخاصة، مثل قصة "عالية العقيلية".

وقديماً كان الأداء المدائحى قد استقر على تقديم عرض قد يستغرق ليلة العرض بطولها. ومن ثم، فهو يعتمد على أداء قصص طويلة ذات طابع دينى تدور حول كرامات الأولياء، وقد يؤدى معها أغان أخرى تتعلق بالحج وزيارة الرسول. ويؤدى هذه القصص "مّداح" مفرد، أو مدّاحان يتناوبان الأداء، ولكن فى كل الأحوال لابد أن يصاحب "المداح"، الذى يغنى ويدق على الطار (الدف حالياً) عازف آخر على الدف. ويتبادل المغنى العازف مع العازف الآخر تلوين الإيقاع المصاحب للأداء بحيث يوقّع العازف المصاحب "الواحدة الأساسية" بينما يقوم المغنى العازف بتوقيع "اللوازم الزخرفية". ولكن "فرق" المداحين- عادة- ما تكون أكثر تركيباً من ذلك؛ إذ إنها تُدخل أكثر من دف ربما تصل إلى أربعة دفوف. وفى تلك الحالة يجلس اثنان منهم فى ناحية من مجلس الغناء (السامر) بينما يواجههما فى الناحية الأخرى - الآخران، وتتبادل المجموعتان توقيع "ضربين" أساسيين، يصطلح عليهما "بالفردة" و"الجوز". وتقوم مجموعة العازفين بالرد على المغنى إما "بلازمة" غنائية ثابتة حسب القصة المغنّاة، أو بترديد الشطر الأخير من الغناء المغنى لمرتين أو أكثر.

وقد كان أداء المداحين يتسم بطابع احتفالى يلجأ إلى جزء

سردى يُلمح فيه للأحداث، وكان يحفل بالحركة الجسدية والإشارات وربما يُضاف إلى ذلك مظهر خاص بالمداح حيث كان يُطلق شعر رأسه.

وفى الجيل الماضى، برزت السيدات فى أداء هذا اللون المدائحى حتى كاد هذا اللون يكون قاصراً عليهن. ومن هنا، سنجد أن "الرق" بخصائصه الصوتية المميزة قد دخل كعنصر أساسى فى الأداء توقع عليه "المداحة- المغنية" "ضربها الأساسى" مع الزخارف والتوشيات التى تناسبها. أما التطويرات الأحدث، فقد أدخلت السلامية، وربما الدربُكة.

ويبدو أنه نتيجة للانحسار العام الذى تعانيه هذه الفنون، فإن محفوظ ("ريبرتوار") بقايا المداحين الحاليين لم يعد يتضمن إلا بقايا قصصهم الدينية أو أغانى الحج وأغانٍ حول الأولياء. ولم نقابل مؤخراً إلا "مدّاحة" يبدو أنها فريدة، يتضمن محفوظها قصة عالية العقيلية.

ج- الغناء على الطار بمصاحبة عازف على الربابة:

نلاحظ أنه ببروز الاهتمام - نسبياً- بالسيرة الهلالية أكثر من الاهتمام بالمدائح، ظهرت مدرسة بين مغنيي الطار اتجهت إلى رواية وقائع من السيرة الهلالية مصطحبين معهم عازفاً على الربابة. وفى هذه الحال، يبقى الطار والأداء المدائحى هو المهيمن، بينما تقوم الربابة بدور "السّنادة" (الآلة المساعدة التى تعزف "الأرضية").

٣-الغناء على الربابة:

أقدم الذكريات - حتى لدى الرواة والمغنّين على الربابة- تشير إلى أن أسلافهم لم يكونوا يؤدون السيرة إلا على الطار. وهم يؤكدون أن دخول الربابة لم يحدث إلا فى الجيل الماضى فقط. لكن الإشارات التاريخية تفيد بأن الرباب كان يصاحب رواية الهلالية منذ زمن طويل أبعد من ذلك بكثير. وربما كان هؤلاء الرواة يقصدون دخول الربابة إلى منطقتهم حيث إنهم ينتمون إلى منطقة قنا.

على أى الأحوال ، فإن الإشارات تشير إلى العلاقة المستمرة بين مدارس الرواية بالغناء على الطار ومدارس الرواية بالغناء على الربابة. وهذه العلاقة لا تظهر فى النص المتداول بينهما فحسب، وإنما أيضا فى سمات الأداء الخارجية كالاعتماد على الحركة الجسدية والإشارة والتلوين الصوتى. كما تظهر هذه العلاقة فى الموسيقى وخاصة الجانب الإيقاعى منها.

ويمكن تجميع حالات الغناء على الربابة فى المدارس الثلاث التالية:

١-مغنّى الربابة المنفرد:

هذه المدرسة هى الأشيع بالنسبة لرفيقاتها، ويبدو أن ذلك ناتج عن أنها الشكل الأيسر، الذى يتناسب مع حركة هؤلاء الرواة، خاصة إذا عرفنا أنهم جوّالون بالدرجة الأولى. وبدءاً من هذه المدرسة، وطوال المدارس التى سنعددها فيما بعد، سنجد أن

الراوى يُطلق عليه صفة "الشاعر"، وأنه يروى "شعراً" عن الهلايل أو بنى هلال. والربابة التى يؤدى عليها الشاعر شعره هى عادة، الربابة ثنائية الأوتار وصندوقها المصوت من قشرة ثمرة جوز الهند.

ويروى "الشاعر - المغنى- العازف" مروياته، عادة، وهو متربع راكزاً سفود الربابة" على فخذه. مُلوحاً بين الحين والحين، بيده اليمنى التى تعمل بالقوس، بإشارات لتأكيد معانيه يصاحبها تلوين فى الصوت، إلى غير ذلك من الحركات التشخيصية. وقد يلجأ أحياناً إلى جزء سردى غير مُغنى ليمهد به لنقلة فى الجزء المغنّى. ولكن الأغلب أن يلجأ إلى غناء موال يختار مضمون نصه، بقدر ما، لكى يكون متناسباً مع الموقف الذى سيبدأ به أو انتهى عنده. وقد يؤدى راوى هذه الطريقة مروياته واقفاً. ولكن هذا يتم عادة، عندما يتجول الراوى متكففاً.

ب-الغناء على الربابة بمصاحبة آخرين:

هناك مدرسة أخرى يصاحب فيها "الشاعر-المغنّى- العازف" مُوقِّعُ على الطار. وأداء هذه المدرسة يختلف عن مدرسة الغناء على الطار بمصاحبة عازف ربابة فى أن الربابة تكون هنا مهيمنة تؤدى هى الألحان واللزمات، أما الطار فيكون للتوقيع والزخارف الإيقاعية. وربما صاحب الراوى عازف آخر على الربابة، ولكن- فى تلك الحال- تظل الربابة الثانية مجرد

خلفيـة لربابة الراوى. وعندما يتبـادل عـازف الربابة الثـانى مع العـازف الأول المواقع، ويقـوم هو بـالرواية؛ فـإن ربابتـيـهـمـا تتبـادلان بالمثل الأدوار. ووجـود "العازف- الراوى" الآخـر ليس مقصوداً به مجرد إتاحة الفرصة لراحة الراوى الأول فحسب، ولكنه يتيح أيضاً تنويعاً وتلويناً فى المرويات التى يقدمانها، إن فى المادة نفسها وإن فى الإمكانات الصوتية وطوابع الأداء.

ج- الغناء على الربابة بمصاحبة فرقة وردود:

وعلى الرغم من أن الراوى" الشـاعر -المغَنّى- العـازف"، هنا، يظل هو الأساس ومحور العرض المقدم، فإنه يكمل العرض بما يسمى "فرقة"، وهى تتكون - عادة- من عازف آخر على الربابة وربما أكثر- قد يصلون إلى أربعة - وضارب على الدف، وآخر على الدربكة (أو الطبلة أو الدَّهلَة)، وآخـر عـلى الرقّ، ونـافخ فى السلامية. ويقوم هؤلاء العازفون بالرد على الراوى، حيث إن مروياته يدخلها ردود وترجيعات، كـما إنهم يقومون بأداء "لزمات" تتخلل الغناء، قد تطول وتصبح أداءً موسيقياً "حراً" خالصاً(غير مصحوب بغناء) . وقد يقوم أحد العازفين بغناء بعض الأغانى والغناء الموَّالى، ولكن يترك أداء السيرة وما يتصل بها للراوى الأساسى.

والملاحظ أن هناك ميلاً لدى رواة هذه المدرسة لاختيار مناطق من السـيـرة تكون أقـرب للطابع "الغنائي" . ومن، هنا نجد أن أشيع ما تؤديه قصصاً مثل "عزيزة ويونس" أو مرثية "الخفاجى

عامر"، أو توديع "شيحه" لأبنائها وأخيها.

ملاحظات عامة على المجموعات السابقة

وقبل أن ننتقل إلى المدارس التالية، نود أن نضيف بضع ملاحظات عامة على المجموعات التى حصرناها - حتى الآن - من أداء المحترفين:

١- أن النصوص التى تُروى شديدة القرب من بعضها البعض، وتكاد الصيغ والموتيفات والقاموس تتوحد فيما بينها.

٢- أن شكلها الشعرى الأساسى هو "فن المربع" وصيغته الغالبة (أ-ب-أ-ب) أو (أ-أ-أ-ب) حيث تكون ب ثابتة فى هذه الصيغة.

٣- أن تراكيبها الموسيقية تتواصل مع بعضها البعض وتمتد من مدرسة إلى أخرى، لتلتحم بالإضافة التى تجرى داخل كل مدرسة.

٤- على الرغم من أننا لا نريد الحكم الآن بأن هناك سلسلة تطورية تنتظم هذه المدارس، فإننا نلاحظ أن هناك خطاً منتظماً يتقدم بالمدارس التى أشرنا إليها، ووفق الترتيب نفسه الذى قمنا به، متجهاً نحو التركيب والتعقد الموسيقى، وأن هناك ميلاً من الرواة والمروى إليهم إلى مزيد من الغنى والتنوع فى الأداء الموسيقي للعرض، ومن هنا ازدياد سيرورة المدرسة الأخيرة.

٥- أن اتجاه الغناء والتركيب الموسيقي، وإن كان قد استفاد

من تراث أداء المدّاحين، إلا أنه يضيف إليها ما يتشرّبه من الأنواع الغنائية الفولكلورية الأخرى، وخاصة ما يتقنه المؤدون من أنواع أخرى يؤدونها بالإضافة إلى رواية السيرة، مثل أغانى الأعراس والسمر وأغانى العمل والبكائيات.

٦- أن رواة هذه المدارس- فى الأغلب الأعم- ينتمون إلى فئة من الغجر معروفة فى الصعيد الأعلى باسم "الحلب". وهم يتجولون فى المناطق المحيطة بمقرهم، وإن كان لحركة تجوالهم حدود متعارفة بينهم.

٧- أن هذه المدارس توجد أساساً فى الصعيد الأعلى، ونعنى به المناطق: أسوان وقنا وسوهاج. أما الصعيد الأدنى فله شأن آخر سنشير إليه فيما بعد.

لكل ذلك فإننا نميل أن نجمع المدارس المحترفة السابقة تحت مدرسة واحدة كبرى نسميها، وفق منطقة انتشارها الجغرافى، ووفق انتماء رواتها، ووفق إطارها المرجعى ثقافياً وفنياً، بمدرسة الصعيد فى الرواية.

٤-الغناء على الكمنجة:

الكمنجة هى التسمية الشعبية السائدة لآلة "الكمان"، مع أننا نجد إشارات تاريخية تفيد أن اصطلاح الكمنجة كان يطلق أساساً على ما يُعرف الآن باسم "الربابة" ذات الصندوق المصوت المصنوع من قشرة ثمرة جوز الهند. وربما كان هذا الانتقال فى التسمية يشير إلى انتقال مماثل فى تقاليد الغناء

المصاحب للعزف، وفى المرويات التى تُردّد غناء.

وعلى كل حال، فإن الغناء على الكمنجة لرواية وقائع السيرة الهلالية يظهر الآن فى مدرستين تنتشران أساساً فى الوجه البحرى:

أ-مغنّى الكمنجة المنفرد:

ونلاحظ هنا أن "الشاعر" (الراوى- المغنّى- العازف) يستعمل آلة الكمان، وكأنها مجرد ربابة دون أن يستغل كل إمكانات الآلة الموسيقية. وهذا ما يشى بحداثة استخدام الآلة وأنها مجرد بديل للربابة. وهذا يعنى أننا لم ننتقل بعيداً، من حيث استعمال الآلة، عن عالم راوى الربابة.

أما الاختلاف الحقيقى فسيكون فى طبيعة النص وشكل عملية الرواية. ذلك أن الرواية هنا تقوم على تراوح بين السرد النثرى والغناء الشعرى. وعادة يبدأ الراوى روايته بجزء سردى يحكى الوقائع يُلقيه إلقاء مُقطّعاً؛ إذ إن صياغة نصه تقوم على السجع والجمل الصغيرة المتوازنة. وهو يعتمد فى إلقائه لهذا الجزء على التقطيع والتلوين الصوتى ارتفاعاً وانخفاضاً، مع إيماءات درامية مثل تقليد أصوات الأشخاص المروى عنهم، مع الإشارات والحركات الجسدية المناسبة فى حدود إمكاناته فى الحركة وهو جالس، إلى أن يقترب من نهاية الجزء السردى، فنراه يتهيأ فى جلسته، ويعدّل من وضع الكمنجة على فخذه ثم يأخذ فى تأكيد تقطيع إلقائه "بجرّة" من القوس على الوتر

بين عبارة وعبارة إلى أن يصل إلى عبارة "أنشد الراوى يقول ، عُمر السامعين يطول" فيبدأ في العزف توطئة لغناء الجزء الغنائى .

وهناك اختلاف أساسى آخر بين شاعر الربابة وشاعر الكمنجة ، ذلك أن شاعر الكمنجة لا يتكفف بروايته ولا يعزف مغنياً متنقلاً ، ولا يؤدى روايته إلا فى مجلس أُعدَّ لها سواء أكان ذلك مقهى أم عرساً أم سمراً أم إحياءً لليالى رمضان . وفى هذا المجلس تنصب له دكة مرتفعة نسبياً ، عليها يتربع راكزاً الكمنجة على فخذه بنفس طريقة الربابة . وتجوال هذا الشاعر يكون فى حدود الانتقال للأداء بناء على اتفاق مُسبق مع مُقيمى العرض ، ووفقاً لاتساع شهرته بين القرى المجاورة .

ورغم أن انتقال الحرفة بين شعراء هذه المدرسة يميل إلى أن يكون فى الأسرة نفسها ، فإن ذلك لا يتم على مجرى الخط ، لما تتطلبه الحرفة من مهارات وقدرات ومواهب . ولهذا نجد أن انتقال الحرفة قد يقفز من الأسرة إلى أشخاص بعيدين عنها .

كما إن هذه المدرسة تتطلب من محترفها القدرة على القراءة والكتابة للحفظ ومداومة الاطلاع للتذكر ؛ حيث إن المدرسة تعتمد على النص المطبوع من السيرة الهلالية ، ويبدو أن بعضهم يحتفظ بمخطوطات قديمة .

ب-الغناء على الكمان بمصاحبة فرقة :

وعلى الرغم من أن المدرسة السابقة ما زال لها بعض الوجود ،

فإنها أخذت تتخلى عن مكانها لمدرسة أخرى احتفظت بخصائص الأولى، ولكنها أضافت إليها زيادات فى عملية الأداء وفى التركيب الموسيقي. فقد أضافت إلى الكمنجة التى يحملها الشاعر: نافخاً فى السُّلاّمية وضارباً على الطلبة (الدربكة) وموقّعاً على الرقّ، وعازفاً على العود. وليس هذا مجرّد تزيُّد فى الآلات الموسيقية، بل هذا يعنى ازدياداً فى التركيب الموسيقي، وتعقداً فى عملية الرواية والعرض ذلك أن هذه المدرسة- وبعد استقرار تقاليدها- تقسم العرض إلى فقرات:

أ- الافتتاح بعزف موسيقى "حُرّ" وتقاسيم.

ب- غناء موَّالي من أحد أفراد الفرقة.

وهذا تمهيد لرواية الشاعر التى تنقسم إلى مراحل:

أ- غناء موَّالي لتحية "المروي إليهم" والتنويه بفنه.

ب- القاء سردى مسجوع يبدأ بـ"قال الراوى يا سادة يا كرام".

وبعد ذكر الله ومدح الرسول يدخل فى قص جزء من الوقائع المراد روايتها، وهو بين الحين والحين يُذكِّر بأن هذا قول الراوى، إلى أن يقترب من نهاية الجزء السردى فيشرع فى تهيئة مجلسه، ويُقَطِّع عباراته بجرة من قوس الكمنجة على وترها إلى أن يصل إلى عبارة " أنشد الراوى يقول، عمر السامعين يطول" فيكون هو وفرقته قد استعدوا للمرحلة التالية.

ج- يغني غناء موَّالياً، تصاحبه آلات الفرقة، وعادة يختار موضوع الموَّال مناسباً للحالة التى يتعرض لها الجزء الذى يروى من الهلالية، وعادة ما يكون الموال حكمياً عاماً.

د- ينتقل بعد ذلك إلى غناء الجزء الشعرى من الرواية. ويستهله بالمثْل بذكر الله والصلاة على الرسول.

ويستمر الشاعر في تكرار هذه المراحل بالمنوال نفسه إلى أن يقطع شوطاً مناسباً فيتوقف للراحة. فتعود الفرقة للعزف الموسيقي، وغناء أحد أفرادها إلى أن يستعد الشاعر للرواية من جديد.

ولا يشذّ عن هذا المنوال فى العرض إلا كبار الرواة الذين يُطْلَبون لذواتهم ويكون جمهور المستمعين فى شوق لسماعهم بالتحديد؛ ولذا فإنهم يلغون الفقرات الأخرى ليتم التركيز على روايتهم هم وحدهم.

٥-الغناء على العود بمصاحبة فرقة:

تحافظ هذه المدرسة بالمثْل على سمات المدرسة السابقة، ولكنها تضيف إليها المزيد من التركيز على الجانب الموسيقي والغنائي فضلاً عن التحول البادى من الكمنجة (بكل ما تعنيه من استمرار علاقتها بالربابة) واستعمال العود. وهذا التحول فى الآلة يؤكد التركيز على الجانب الموسيقىّ

ملاحظات على المدارس الثلاث

وهذا ما يقودنا إلى إضافة الملاحظات التالية على أداء هذه

المدرسة وسابقتيها :

١- أن النص المعتمد هو النص المطبوع، وإن اختلفت الروايات فهى بزعم وجود مخطوطات أو روايات أقدم.

٢- أن هناك جزءين أساسيين فى الرواية : جزءاً سردياً مسجوعاً، وجزءاً شعرياً، وشكله الشعرى هو القصيدة العربية العمودية. ولغتهما لغة وسطى بين الفصيح، أو المتفاصح، والعامية.

٣- أن تراكيبها الموسيقية تتصل ببعضها، والاختلافات بينها هى فى درجة التركيز على الجانب الموسيقي.

٤- أن موسيقى الغناء والعزف تتصاعد فى درجة التنوع والغنى فى إطار الموسيقى العربية (كما هى معروفة فى مصر) مستفيدة من تراث التجويد فى الموسيقى الإنشادية والقصصية الدينية، وفى تراث الغناء الحُرّ فى صورة الموَّال.

٥- توجد هذه المدارس أساساً فى الوجه البحرى. ومن هنا، يمكن أن نجمع هذه المدارس فى مدرسة واحدة كبرى هى مدرسة الوجه البحرى فى الرواية.

ظاهرة التنمية الموسيقية :

ولكن قبل أن نغادر مدرسة الوجه البحرى نشير إلى ظواهر أخذت فى الظهور الآن. ذلك أن الطابع الموسيقي الكامل لعملية رواية وقائع من السيرة الهلالية، كما رأينا، قد جعل بعضاً من "المغنّين البلديين" الذين يؤدون أنواعاً أخرى من الغناء،

وليسوا من "الشعراء" بحال، يأخذون بعض القطع التى تتناول "مواقف غنائية"، والتى حظيت بشهرة نتيجة لتجويد بعض الشعراء فى غنائها، ويقومون بغنائها كفقرة من عرضهم.

وقريب من ذلك، وربما للأسباب نفسها، أن نرى بعض الشعراء الآن يكادون يوقفون أداءهم على قطع من هذا النوع " ذى المواقف الغنائية".

مهما يكن من أمر، فيبدو أن هذه إحدى التكيفات الجديدة التى تُواصل بها السيرة حياتها داخل المتغيرات الثقافية الجديدة. ولكن لنترك هذا الآن لأننا سنتناول هذا الموضوع بعد قليل، لنعود إلى مبدأ الاتجاه إلى إثراء الرواية من الناحية الموسيقية، فقد لاحظنا أن هذا يحدث لدى مدرسة الصعيد، وها هو يحدث فى مدرسة بحرى بصورة واسعة.

وأول ما يكشف عنه هذا التحول للأداء الموسيقي والتوفر عليه وإنمائه وإثرائه، أن تحولاً مماثلاً قد تم فى وظيفة الرواية، فقد أصبحت المتعة الفنية هى الأساس، بينما أصبح الغرض التعليمى، الإعتبار وضرب المثل، فى الدرجة الثانية.

وثانى ما تكشف عنه هذه التنمية الموسيقية أنها تتم وفق الإطار المرجعى الموسيقى لدى "الرواة" و "المروى إليهم". ومن هنا، نجد الاختلاف فى مكوّنات عملية التنمية الموسيقية لدى مدرسة الصعيد ومدرسة بحرى نتيجة اختلاف الثقافة الموسيقية السائدة فى كل من المنطقتين.

المؤتلف والمختلف بين المدرستين:

على أن إشاراتنا إلى أن هناك اختلافات بين مدرسة الصعيد ومدرسة بحرى لا تعنى أن هناك قطيعة بين روايات كل من المدرستين. فالواقع أن عناصر كثيرة تجمع بينها، سواء على مستوى تركيب النصوص وصيغها وموتيفاتها ولغتها، أو على مستوى الموسيقى وقيمها ومقاماتها وضروبها الإيقاعية، أو على مستوى عملية الأداء ووسائلها فى التأثير ومواضعاتها فى التشخيص والسمة الاحتفالية للقص، أو على مستوى جلسة العرض وعلاقة الراوى بالمروي، ناهيك عن التشارك فى الخط العام لوقائع السيرة نفسها.

منطقة انتقالية:

ولعل منطقة الصعيد الأدنى (المنيا، بنى سويف، الجيزة، ويُضم إليها الفيوم) تمثل، بالنسبة لروايات وقائع سيرة بنى هلال، حلقة الصلة بين مدرستي الصعيد وبحرى. فهى تأخذ صفة المنطقة الانتقالية؛ حيث نرى فيها امتزاجاً بين خصائص وسمات المدرستين. وهو امتزاج لا يعنى أن الروايات المنتشرة فى هذه المنطقة هى مجرد هجين من المدرستين، بقدر ما يعنى غنى هذه الروايات وثرائها وتنوعها، وبقدر ما يكشف عن عمق الروابط التى تصل بين المناطق الثقافية فى مصر، وعن وحدتها المكنونة، وإن تنوعت الإبداعات فى كُلٍّ منها.

مستقبل السيرة:

وأخيراً، يبقى السؤال المعلق: إلى أين تسير رواية السيرة الهلالية؟ ومجرد إثارة هذا السؤال يتضمن معنى من الشك فى إمكانات بقاء السيرة. وهذا فى تقديرى صحيح من وجه، وغير صحيح من وجه آخر؛ ذلك أن بقاء السيرة على ما كانت عليه أمر ينفيه الواقع، ولا يقرّه قانون صيرورة المأثور الشعبى، ولن تهضمه التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، وبالتالى التغير فى القيم والمفاهيم والتصورات وما ينشأ عنها من احتياجات ومطالب فنية وثقافية متجددة.

فصحيح، إذن، أن السيرة لن تبقى على ما هى عليه، ولكن غير صحيح أنها ستنمحي تماماً، على الأقل فى المستقبل المنظور. فقد رأينا- من العرض- أن السيرة لا تُروى أبداً كقصة كاملة بكل دقائقها وتفصيلاتها، وإنما تُروى كأجزاء وشذرات فى شكل مواقف ومشاهد وقصص صغيرة فرعية. وأن هذه الأجزاء والشذرات تُرْوَى بصور وتنويعات مختلفة تتكيف وفق العلاقة المتشابكة بين "المروي- الراوي- المروي إليهم"، وفى إطار النسق الثقافى العام. وقد رأينا مؤخراً كيف أن عمليات التنمية الموسيقية للرواية قد دفعت فى رواية وقائع من السيرة الهلالية دماءً جديدة.

والواقع أن السيرة الهلالية تكاد تكون هى السيرة الوحيدة التى ما زالت حية تتردد بين الناس. ولا نعلم إلا سيرة أخرى- هى سيرة الزير سالم- مازال قلة يسردون بعض الخطوط العامة

لأحداثها وبعض المواقف منها . بينما انحسرت السير الأخرى من ساحة الرواية الشفوية ، ولم يبق منها إلا ذكر اسمها ، وانتقلت إلى دائرة قراءة المطبوع منها طبعات شعبية . ويحتاج الكشف عن سر انحسار سائر السير ، وبقاء السيرة الهلالية ، إلى دراسة فاحصة متأنية .

والطريف أن وسائل الاتصال الحديثة ، وخاصة الراديو ، تُعدّ من العوامل والوسائل الهادمة للمأثور الشعبى عامة ولأنواع منه كقص السير خاصة ، إلا أنها فى حالة الهلالية كانت إحدى وسائل إنعاشها .

ولكن ، يبقى أن تغيرات اجتماعية وثقافية واسعة تجرى بوتيرة متسارعة فى بنية المجتمعات العربية . ومن هنا ، يكون التحدى الذى يواجه المشتغلين بالدراسات الشعبية عامة ، والسيرة الهلالية خاصة ؛ لأنهم إما أن يُسارعوا بمسح شامل لكل التنويعات والصور التى تؤدى بها وإلا سيجدون أنفسهم أمام مادة جديدة متغيرة . وإذا كنا نُسَلِّم بأن من حقِّ البشر أن يُغَيِّروا حياتهم إلى الصورة الأفضل التى يرونها ، وإذا كنا نعرف- من قوانين الفولكلور- أن كل جيل من الأجيال يُعيد صياغة تراثه وفق تعديل منظوره للحياة ، فإن ما يلاحظه الدارس من عمليات الاختراق الثقافى ، وما تجريه من عمليات الإبدال والإحلال والإزاحة ، يدفعنا إلى أن نُلحّ على معاودة النَّظر فى استراتيجية عملنا الثقافى والدراسى .

دمية شم النسيم×

ظهور الدُّمية

فى الأيام القليلة السابقة على شم النسيم، يأخذ الصّبية والشباب فى حارات بورسعيد فى إعداد دمية من القماش المحشو بالقش، أو القطن أو الخرق ونحوها من المواد القابلة للاشتعال. ويجتهد صانعو هذه الدمية فى إحكام هيئتها وإلباسها الملابس والإكسسوار، لكى تأخذ شكلاً آدمياً. ويختلف حجم الدمية، فمنها ما يكاد يفوق الحجم الآدمى، ومنها ما يقتصر طوله على نصف المتر أو دون ذلك، لكن الطول المعتاد للدمية هو حوالى المتر.

وتختلف أطوال وأحجام هذه الدُّمى، ودرجة العناية بهيئتها، باختلاف درجة عمومية الدمية. فهناك من الدمى ما يمكن أن نسميه الدمية الخصوصية، وهى التى يصنعها أولاد الأسرة الواحدة أو البيت الواحد. وهناك من الدمى ما يمكن أن نسميه دمية الحارة، أو الشارع أو الحى، أو بالأحرى الدمية العمومية.

× دراسة مرقونة بالآلة الكاتبة، تمت فى مايو ١٩٧٩، لمشروع إصدار سلسلة "دراسات مفردة" عن الأعمال الميدانية التى كُنا نجريها- إذ ذاك- بمركز دراسات الفنون الشعبية.

وتتوقف درجة إتقان الدمية الخصوصية على مدى براعة الصِّبية الذين يصنعونها ومدى تدريبهم وإمكاناتهم المتاحة. وعلى الجملة، فالمظهر الغالب على الدمى الخصوصية هو الفقر والسذاجة فى المادة والصناعة والتكوين. فهى تكاد تكون مجرد كتلة مربعة متصل بها أربعة أطراف، تشكل اليدين والرجلين، وكرة مبططة تمثل الرأس، وقد يُرسم عليها خطوط تمثل العينين والأنف والفم والشعر، وقد لا يُرسم.

أما الدمية العمومية فتلقى تجويداً يتزايد بتزايد المنافسة بين صانعيها، ويتصاعد بتصاعد مستوى تمثيلها إنْ للحارة أو للشارع أو للحى. والتبارى فى صناعة الدمية أمر جاد يعمل له الجميع. وتصل الرغبة فى التبريز والتفوق على دُمى الحارات الأخرى إلى درجة أن تعتبر صناعتها وترتيب هيئتها سراً من الأسرار، لكى تتوفر عناصر المفاجأة لأبناء الحارات الأخرى، ومن هنا كانت العناية بالدمية فى صناعتها وتحديد ملامحها وإحكام تكوينها وهندمة لباسها وإضافة الإكسسوار إليها. وسنرى فيما بعد كيف أن هذا الاتجاه قد أفضى بالدمية العمومية إلى منحيين:

١- منحى الإطراف والإدهاش.

٢- منحى الكاريكاتير الانتقادى.

وإذا كان الصبية والشباب هم منفذو الدمى والقائمون عليها، فإن الصغار والكبار يشاركون فى الاهتمام بها،

ويساهمون فى كل ما يتصل بها بشكل أو بآخر، كل بقدر استطاعته. فالصغار يكونون مستشارين ويتداخلون للمساعدة بإمكاناتهم الطفلية. أما الكبار فيشيرون بما لديهم من خبرة ويقدمون مساهماتهم بالمواد والمال إن لزم الأمر.

ومن الناحية الرسمية، لا تشارك النساء مشاركة ظاهرة. ولكنهن فى الواقع وراء هذا الحماس الشامل، أو على الأقل هُنَّ فى داخله. ذلك أن الأمهات والبنات يساهمن بتقديم المواد، كما يشتركن فى تصنيع الدمى الخصوصية، فضلاً عن أنهن يتبنين حماس أبنائهن وإخوتهن ويؤازرنه.

إلينبى / الدمية

يُطلق البورسعيديون على هذه الدمية "إلينبى" أو "الإلمبى" أو "اللِّمبى" (ويجمعونها إلنبيات أو إليمْبيات(×)). وأصبحت الكلمة علماً واسماً لنوع الدمى. حتى إن كلمة "دمية" أو "عروسة" أو أشباههما غير موجودة فى اللهجة الشائعة. وسنرى فيما بعد أن "إلينبى" سيظل يطلق على الدمية، وإن تغيرت الشخصية التى تمثلها الدمية.

فمن أين أتى إطلاق اسم "إلينبى" على الدمية؟

عزى رواتنا البورسعيديون هذه التسمية إلى شخص "حاكم أو ضابط إنجليزى متجبر وظالم" كان يحمل هذا الاسم.

(×) كانت النون الساكنة بين متحركين بالكسر تبدل ميماً فى لهجة شمال شرق الدلتا فى الجيل الماضى (مثلها مثل الباء الساكنة).

ويختلف تفصيل رواية قصة هذا الإنجليزى باختلاف ثقافة الراوى ومدى صلته أو استيعابه لما يردده المتعلمون أو ما تطلقه وسائط الاتصال الحديثة. فمن رواتنا من أوجز قائلاً إنه: "كان راجل مؤذى"، ومنهم من جعله "كومستبلاً فى المرور"، وآخر حدده بأنه "جيشى" (رجل جيش). ولكنهم عموماً يجمعون على وصفه بأنه "أجنبى مستعمر" "وحاكم ظالم".

أما من زاد، فمنهم من قال بأنه اللورد اللينبى الذى كان على أيام "سعد باشا". أما لماذا سميت الدمية باسمه؟ فقد علله بأن صدقى باشا أو ثروت باشا- فى حدود ما يذكر- كان قد رتب لإلنبى استقبالاً، ووافق هذا الاستقبال ليلة شم النسيم، وأفشلت الجماهير ذلك الاستقبال بمظاهرة مضادة، أحرقوا فيها دمية تُمثِّل الإلينبى. ومن الروايات الأخرى، التى تضيف لمسة ميلودرامية، ما يحكى أن زعيماً "من هؤلاء"- أيام الانتخابات- دخل بعربته فى "صيوان ميتم" (سرادق مأتم) فما كان من الناس إلا أن ضربوه وأحرقوا العربة. وصارت هذه الحادثة ملهماً لهم يعيدون ذكراها بحرق دمية إلينبى.

واضح، إذن، أن هناك رابطة بين التأريخ الشعبى لتسمية الدمية وتاريخ مصر فى عهد الاحتلال البريطانى. فمن هو إلينبى فى التاريخ المصرى الحديث؟

إلينبى / التاريخ

فى أواخر الحرب العالمية الأولى، تولى إلينبى قيادة القوات

البريطانية فى حملتها على فلسطين والشام، وكانت مصر قاعدته. ورُوى عنه، عندما دخلت الجيوش الإنجليزية مدينة القدس بعد انسحاب الأتراك منها فى ديسمبر ١٩١٧، أنه قال: اليوم انتهت الحروب الصليبية!

وفى مارس ١٩١٩، عُيِّن إلينبى معتمداً بريطانياً بمصر والسودان. ويبدو أن تعيينه جاء نتيجة لرغبة الحكومة البريطانية فى محاصرة ثورة الاستقلال، التى هبَّتْ إذ ذاك، على يد قائد عسكرى صارم. وقد استمر إلينبى فى إدارة الصراع ضد الثورة وقيادتها، مستعملاً فى ذلك أساليب تتراوح بين المهادنة والترهيب، ورغم أنه هو الذى حث الحكومة البريطانية على الإفراج عن "سعد" من نفيه الأول؛ فإنه كان هو السبب فى نفيه الثانى. وكانت قمة إجراءاته الباطشة تلك العقوبات المزعومة التى قررها إثر اغتيال السير "لى ستاك"، والتى كان لها أثرها البليغ على مجرى الأحداث بعد ذلك فى مصر والسودان.

وقد استقال من منصبه وغادر مصر فى ١٩٢٥.

هذا مختصر ما تحدثنا به كتب التاريخ.

وليس تحت أيدينا - حتى الآن - وثائق تكشف عن العلاقة المباشرة بين إلينبى / التاريخ وإلينبى / الدمية. ولا نملك إلا التخمين بأن إلينبى الذى كان يمثل المستعمر فى إبان احتدام الثورة الوطنية، قد استقطب سخط الجماهير، مما حدى بهم لأن

لأن يطلقوا اسمه على دميتهم التى يحرقونها . وقد أشار بعض رواتنا إلى شيء قريب من ذلك ، فقد ذكروا أنهم استمروا فى حرق إلينبى كل سنة "رمز . . تذكار . . عشان الاستعمار" . ولعل هذا يفسر لنا لماذا كانت دُمى الجيل الماضى تصور فى هيئة عسكرى إنجليزى يرتدى الكاكى مع القبعة والقايش ونحوهما مما يكمل الزى العسكرى الرسمى .

انتشار إلينبى / الدمية

لكن ، إذا صح هذا التخمين الذى يربط بين تسمية الدمية بالإلينبى والمشاعر المعادية للاستعمار ، يكون لنا أن نتوقع انتشار الإلينبى / الدمية فى أنحاء الوطن . فهل هذا هو الحال ؟ لم تصادف استقراءاتنا الميدانية لهذه الظاهرة وجوداً ، لا الدمية ولا اسم إلينبى ، سوى ببورسعيد وما يتصل بها من بلاد .

وشاهد الحال ، أن بورسعيد هى مركز هذه الظاهرة الآن . ولا يكاد يعرف حتى بوجود هذه الظاهرة إلا المطرية (دقهلية) ودمياط ومدن القنال .

أما المطرية فهى البلد المواجه لبورسعيد على الجانب الآخر من بحيرة المنزلة . ويربط المطرية ببورسعيد خطوط من الهجرة والتجارة والعمل ، مما شكّل مصالح وعلاقات اجتماعية / اقتصادية متشابكة . بل إن الاعتقاد السائد لدى البورسعيديين أنفسهم أن كثيراً من أصول عائلاتهم يعود إلى المطرية . وقد كانت المطرية من أولى المهاجر بالنسبة

للبورسعيديين إثر عدوانى ١٩٥٦ ، ,١٩٦٧ ومن هنا ليس بغريب أن نسمع عن الإلينبى فى المطرية.

وقريب من هذا- وإن كان على نحو أقل- وضع دمياط وعلاقاتها ببورسعيد، ولذلك سنسمع أصداء عن الإلينبى. وبالمثل، كان الحال بالنسبة لمدن القنال، وخاصة الإسماعيلية.

وكأن بورسعيد هى رأس مثلث إشعاعى للظاهرة، ضلعاه: ساحل البحر المتوسط حتى دمياط، وشاطئ القنال حتى السويس ووتره بحيرة المنزلة حول المطرية.

وأذكر من صباي البعيد، أن الصِّبية فى قريتى كانوا يرددون أغنية الإلينبى دون أن نفهم معناها، أو نعرف لها صلة بممارسات ما. ذلك أن قريتى كانت على تماس مع وتر هذا المثلث من خلال علاقات مع صيادى بحيرة المنزلة، وعن طريق صلات مع دمياط، بل وعن طريق هجرات متناثرة لأفراد منها للعمل أو للاستيطان ببورسعيد نفسها. وفيما بعد- عقب تهجير ١٩٦٧- هاجر إليها بعض البورسعيديين، ولكن ذلك كان فى أوان يصعب فيه استزراع الظاهرة.

على أى الأحوال، فالبادى لنا أن المناطق التى تبعد عن هذا المثلث لا تعرف هذه الظاهرة، بل إنها ترفضها. ولقد عبَّر لنا من سألناهم، فى المناطق الأخرى، عن عجبهم من إمكان وجودها. ولقد حكى لنا البورسعيديون كيف كفَّهم أهالى المناطق الأخرى عندما حاولوا صنع الإلينبى وحرقه فى

مهاجرهم.

ومن ثم، فإن تمركز الظاهرة ببورسعيد، وعدم انتشارها بأنحاء الوطن يحدونا لأن نتوقف الآن عن متابعتها باعتبارها مجرد تعبير عن المشاعر الشعبية إلا في الفترة المتأخرة. لنحاول- إذن- أن نتتبع الجوانب الأخرى للظاهرة أملاً في أن يقودنا ذلك إلى كشف مُرضٍ لها.

الدمية/إلينبى

إذا نحينا اسم "إلينبى" جانباً، سنجد أن مبدأ صنع الدمية يظل محور الظاهرة والممارسات المتصلة بها. لقد عاينا تبديلاً خلال السنوات الأخيرة في الشخصيات التي تأخذ الدمية هيئتها وتنتحل شخصيتها. وجرى تحت أبصارنا إحلال الممارسات المتعلقة بها بممارسات بديلة.

وقد ألمحنا في بداية حديثنا إلى أن الدمية العمومية قد أخذت منحيين:

١- منحى الإطراف والإدهاش: وذلك بوضعها في تكوينات غريبة. كأن تُشَكَّل بسَحنٍ عجيبة أو ومضحكة، كأن يوضع في فمها بايب وعلى عينيها نظارة إبصار. أو تُجلس على عجلة (بسكليت) معلقة، وكأنها بهلوان يسير، على حبل ممتد بين شرفتين، بعرض الشارع.

٢- منحى الكاريكاتير الانتقادي.

أما في مجال النقد الاجتماعي، فعلى سبيل المثال، صوَّر

صانعو الدمى، فى العام الماضى ١٩٧٨، شخصية أطلقوا عليها "المعلم مَهْيَصه" وشرحوا لنا بأنهم يقصدون بها شخصية "الفهلوى" النصاب والأجنبى الدخيل الدجال. وفى العام ١٩٧٩ شاهدنا دُمية تُمثّل سيدة بالغة السمنة تحب اللحم من ماركة "أمريكانا:" لأنها تشكو فقر الدم!

ولقد شاهدنا فى العام ١٩٧٩ أيضاً حالة مثلت فيها هيئة عربة "حملة التفتيش" التموينى على السوق، وقد أطل من نوافذها دمى تمثل رجال التموين والشرطة، وقد كتب عليها عربة الموت.

إلا أن المجال الغالب فى تجديدات شخصيات الدمى هو مجال التعبير عن الرأى السياسى السائد. ولقد مثلت فى العام ١٩٧٨ شخصيات بيجين وديان وجولدا مائير، أما فى العام التالى فقد صُوّرت شخصيات زعماء دول الرفض.

والأكثر حداثة من هذا: أن الأمر لم يعد قاصراً على تقديم الدمية فى هيئة شخص، وإنما أصبحت الدمية، أو دمى عدة توضع فى وضع تمثيلى يحكى مشهداً يومئ إلى حدث ما.

فى أحد المشاهد صُوِّر القذافى وقد جلس فى عيادة طبيب وبين أدواته الطبية، بينما الطبيب يقول "دا مريض بعقله". وفى مشهد آخر صُوّر ياسر عرفات فى نعش، بينما اعتلى الملك حسين حبل المشنقة وكلاهما يعترف "دا اللى نابنا".

وهكذا، أخذت الدمية تكتسب طابعاً تمثيلياً جديداً. وقد

واكبه- كما أشرنا- المزيد من الإتقان فى صناعة الدمية ومراعاة مشابهتها لملامح وهيئة الشخصية التى تحاكيها. وأخذت تُكْسى بملابس واقعية كاملة إلى حد وضع باروكات (الشعر المستعار) حقيقية. ويبدو أن تمويل مثل هذه الدمى المكلفة لم يعد قاصراً على المساهمات المحدودة للصبية والشباب المتحمسين وحدهم. وظهرت آثار أيدى المحترفين وأشباههم واضحة فى تنفيذ الدمى. وكرمت الإدارة المحلية- فى السنوات الأخيرة- أمثال هذه الدمى المتنافسة فى الحظوة باهتمامها.

الجلىّ- إذن- أن الدمية هى محور الظاهرة، وهى الهدف المقصود، وأن اسم "إلينبى" الذى علق بها قد أصبح مجرد مصطلح عليها "رسب" من فترة تاريخية سابقة. ولم نعد نصادف الآن إلا قلة نادرة من الدمى التى تحمل الطابع العسكرى القديم.

وقد تقصينا - عن طريق رواتنا - عن اسم سابق كان يُطلق على الدمية، ولكنهم جميعاً أفادوا بأنهم لا يذكرون اسماً آخر ولا يعرفون إلا أنها "الألمبى".

هل كانت الدمية موجودة قبل الألينبى؟ الكل لا يعى وجوداً سابقاً لها. وإن كان قلة منهم أورى بأنه لم يكن قبل الألمبى ألمبى، أى إنه لم يكن يوجد دمى، قبل هذه الدمى المعروفة لنا باسم الإلينبى .

تُرى هل وفدت الدمية فى العصر الحديث إلى بورسعيد؟ هل استعارها أهل "المدينة الميناء" من مواطن أخرى؟ طالما أنها غير

موجودة بباقى أقاليم الوطن؟ الأمر يغرى بالتتبع خاصة أننا نعرف من شعوب البحر المتوسط، وغير المتوسط، من لديه نظائر لها. غير أننا لا نعتقد أن صالح البحث الآن الخوض فى مسائل الأصول والاستعارة للعناصر الثقافية. ونحن نعرف أن للظواهر الثقافية قدرة على التحور والتحول وإمكانات فى التبدى والتشكل، ما يدفعنا للحذر والتحرز من الخوض فى أمثال هذه المشاكل، ونحن على ما نحن عليه من إمكانات البحث الراهن وقلة مادتنا المتاحة.

والأكثر أمناً وأمانة، أن نعاود فحص الظاهرة فى ضوء مجالها الذى تحيا فيه، والتى وجدت فيه سيرورة وانتشاراً، والتى تؤدى فيه وظائف جعلتها عضواً حياً به واكتسبت من خلال سياقه الثقافى دلالتها ورمزيتها. ونحسب أن هذا يتضح لنا إذا ما تتبعنا مصير هذه الدمية التى رأينا- فى البداية- البورسعيديين يصنعونها بحمية وحماس.

تعليق الدمية

ينتهى صنع الدمية- عادة- قبل يوم الأحد، السابق على يوم الاثنين الموافق شم النسيم بيومين أو ثلاثة، ومن ثم يتم تعليقها فى الشوارع والحارات.

أما الدمية الخصوصية فهى تعلق على الحائط الخارجى للشقق والبيوت، حيث تتدلى من الشبابيك والشرفات، وربما تطل علينا من على أسوار السطوح. بينما يمد بين الشرفات وأعمدة

الكهرباء وبعرض الشارع، حبال يُدبر فى وسطها مكان للدمية العمومية، بحيث تأخذ الوضع المناسب واقفة أو جالسة. وقد يُلجأ إلى سطح منخفض مناسب بالحارة أو الشارع توضع عليه الدمية، حيث تشرف على الحارة والمتفرجين . وفى الحالات الأكثر غنى يُعد للدمى "نَصْبة" أو "كُوشَة" مرتفعة بعض الشيء لتجلس عليها الدمى، وكأنها تتجلى جلوة العروسين.

ويراعى شباب الحارات وصبيتها دُمَاهم، ويتعهدونها ألاَّ يصيبها سوء. كأن يختل توازنها، أو تقطع حبالها، بفعل فاعل أو بفعل الريح أو نحوه. ويتبادل الصبية والشباب زيارة حارات بعضهم البعض للفرجة على دمى كل منهم. وربما لا يتاح لبعضهم أن يشهد دمى الآخرين إلا تسللاً، إذا كانت المنافسة حامية بين حاراتهم وإلا بعد أن يتم تعليقها. ويقوم المارة بالفرجة على كل دمية والتعليق عليها، والمقارنة بين مدى إتقان كل مجموعة لدميتها وابتكاريتها.

زفة الدمية

عند "عصر الأحد" يأخذ الصبية والشباب فى التجمع. لقد حان الوقت لإنزال الدمية من مكانها وتجهيزها للزفة. وتوضع، وفق حجمها، على عربة تدفع باليد أو يجرها الخيل (كارو). أما آخر صيحة رأيناها هذا العام- فى شارع الشرقية- فهى وضع الدمى على عربة نقل تجر من خلفها مولداً كهربائياً يستخدم فى إضاءة مشهد الدمى (مشهد المشنقة المشار إليه).

وفى كل الأحوال، يجب تجهيز الدمى بأفضل إمكانية ممكنة. ذلك أن الدمية وأصحابها سيقومون بالاستعراض الأكبر والأخير أمام الفاحصين والمنافسين. ولهذا فإن الاستعراض يكون لدمية عموم الحى أو الجهة.

ومن ثم يبدأ الموكب الاحتفالى للدمى. ويسير الموكب وفق أصول سير المواكب. الشباب والصبية من أمام وعربة الدمية من ورائهم، وبعد ذاك تأتى بقية الشباب لحماية العربة، ثم صفوف الكهول وأصحاب الأعتبار فى هذا الخصوص، وفى ركابهم المتفرجين ومن إليهم. وفى تنظيم هذا الموكب يظهر قائد أو منظم، يكون عادة هو الذى وقف من خلف صنع الدمية وتعليقها. وهذا الترتيب يذكرنا بترتيب المواكب الاحتفالية، وخاصة موكب العريس التقليدى.

وبمناسبة موكب العريس، آن لنا أن نذكر أن الدمية الرئيسية فى الزفة عادة ما تكون مصحوبة بدمية أخرى فى هيئة نسائية تُسمى "مرات الإلبى" (امرأة الإلينبى). وحتى الدمى التى تمثل زعماء الرفض لم تنج من هذه العادة. ومن قبل عُوملت دمية جولدا مائير على أنها الجانب الأنثوى لدمى بيجين وديان. وهذه الدمية النسائية تؤكد ما لاحظناه من أن الزفة أقرب ما تكون إلى زفة العروسين، فضلاً عما توحى به من دلالات طقوسية أخرى.

وقديماً- فى حدود ما وعى الرواة- كان الشباب المشارك فى الزفة يجتهد فى إكمال مظهر الزفة الكرنفالى بالتنكر فى

هيئات مختلفة. ذُكر لنا منها- على الأخص- هيئة ما يتصورونه من أشكال الحَبَش (يقصدون الزنوج). وكانوا إذا ذاك يُخطِّطون وجوههم ويعرون صدورهم، واضعين حول أعضادهم وسواعدهم أطواقاً من الجلد، وعلى رءوسهم ريشاً (ريش الدجاج وما إليه) مثل "أبو الريش" على حد قولهم. وربما- إمعاناً فى التنكر- لجأوا إلى صبغ (دهان) أجسامهم بلون أسود ولبس حزام من الخرز أو نحوه، والتمنطق بسيف أو بكنانة نبال أو سهام. وربما تنكر آخرون فى هيئة الهندى الأحمر كما عرفوه من الأفلام الأمريكية. ويبدو أن بعض الشبان- قبل أن تختفى هذه الفقرة التنكرية مؤخراً من الموكب- كان يتجه للابتكار فى عملية التنكّر بتقمص أدوار البدوى أو الكاوبوى أو الخواجة. ويسير هؤلاء المتنكرون فى مقدمة الموكب، يلعبون بالأدوات التى معهم كالسيوف والسكاكين وما إليها، يلوحون ويصيحون. غير أن "زفة المشنقة"، التى أشرنا إليها سلكت مسلكاً مغايراً للتقاليد المتبعة- فقد سارت صامتة (حزاينى) منكسة الرءوس، تحمل نعشاً فى المقدمة، وعلى الجانبين صفين من حملة "المقشات" المرفوعة (بديلاً لباقات الزهور، كما شرح لنا مصمم الزفة وراعيها). وإذا تجاوزنا عن هذه البدعة، فالشائع- وما تم فى سائر "الزفات" وعايناه- هو "التهييص" وخاصة بترديد الصيحة المشهورة فى زفة العريس:

القائد :	المجموعة :
صلى	**صلى**
على النبى	**صلى**
واللى ما يصلى	**صلى**
أمه يهوديه	**صلى**
وابوه أرمنلى	**صلى**

وقد يجر ذلك إلى صيحات العريس الأخرى وهيصاته، ولكن تظل صيحة إلينبى الخاصة هى التى تبرز وتتردد :

القائد :	المجموعة :
يا إلينبى	**يا بن النبوحه**
ومراتك	**عرّه وشرشوحه**

ومعانى الأنشودة أو الصيحة السابقة تنبهنا إلى وجه آخر من وجوه، أو قل إلى طور من أطوار، هذا الموكب الاحتفالى. ذلك أنه فى هذا الوجه، أو الطور، يكتسب طابع التجريس والتشهير، وهو ما نلمح تأكيدات له بالسخرية من شخص الدمية، والهزء بها، ومداعبتها مداعبات غليظة، بل والتهجم عليها بالصفع أو بالرجم.

وعندما يعود موكب الزفة الاحتفالى إلى نقطة بدئه، وهى موضع الدمية الأول أو حيث سيقيمون طقوس الإلينبى الأخيرة، تستمر "الهيُّوصة" وتجمع الشباب والصبية. ثم يتبادلون التوجه إلى منازلهم لتناول الطعام والراحة لبعض

الوقت إلى أن تحين ساعة التجمع لإشعال النار.

الولّيمَة

عند منتصف الليل يبدأ الاستعداد لإشعال النيران. وتوقد هذه النيران فى "الساحات" ومفارق الحارات والشوارع وملتقى طرقاتها، ولكن تظل كل نار منسوبة إلى حارة أو منطقة بعينها. والنيران، بالمثل، موضوع منافسة بين الحارات والأحياء ذلك أن الحديث سيدور فى الأيام القادمة حول أيها كانت أكثر ضخامة، وأشد التهاباً، وأطول عمراً. خاصة وأن النيران تلقى بعض المقاومة، ومحاولة حصرها، من سلطات الشرطة والإطفاء خشية تفاقم الأمر واحتمال اشتعال حرائق فى البيوت المجاورة، ويزداد التحسب من الحرائق إذا تصورنا ضيق الشوارع وتكدّس بيوتها المبنيّة بمواد خشبية. كما إن إشعال النيران فى الشوارع الرئيسية يعطل حركة المرور. ومن ثم تنشب عمليات من الملاحقة والكر، والفر والمراوغة بين مشعلى النيران وبين الشرطة. ويعمد مشعلو النيران إلى التموية إلى أن يتم إشعال النار وتأجيجها حتى تصبح فى أكبر حجم ممكن.

وتحتاج هذه النيران إلى وقود. ووقودها هو كل المواد الممكنة والمتاحة لأصحابها من الصبية والشباب. ولذا فهم يتدبرون لهذا اليوم، فيأخذون فى تخزين ما يقع تحت أيديهم من القش والحطب والخرق وكسر الخشب والأقفاص وعلب الكرتون المستعملة، كما تساهم الأمهات بتقديم أشياء المنزل القديمة

والمستهلكة مثل الكراسى القديمة ونحوها× (إطارات السيارات المستعملة مادة متاحة بوفرة فى السنوات الأخيرة بعد تحول المدينة إلى سوق حرة، ولجوء أصحاب السيارات إليها لتبديل (إطارات عرباتهم).

ويختزن الصبية والشباب وقودهم فوق أسطح بيوتهم أو تحت السلم، أو فى جوانب من الأحواش القديمة. ويُشيّع الإلينبى عند إلقائه إلى النيران واحتراقه ببكائية أخرى:

يا طُرْبَة يا أم بابين **(أيها القبر ذا البابين)**

وَدّيتى الإلبى فين؟ **(إلى أين ذهبت بالإلينبى)**

ويتصاعد الندب بصيحات:

أحّيه عَليه **(واشدة التأسف أو كم حرارته)**

أحّيه وابيهْ

ولكن هذه البكائيات وصيحات "الندب" و"التعديد"، على الرغم مما يصاحبها من مظاهر التفجُّع، تُلْقى فى إطار ساخر، وتمثيل معكوس هازئ.

ولعلنا قد لاحظنا الوجه الساخر لمقطع "دا كان بْيَصلَّح عند الأُسْطَى" فى البكائية السابقة. أما النص التالى فهو يُسفر عن هذا الوجه:

× ويبرز من بين هذه المواد، التى تُستخدم لإلهاب النيران، إطارات السيارات المستهلكة، والتى يكون لهبها اعلى ارتفاعاً واطول عمراً.

يا حْليله... يا حْليله

هانْرُوح السّجْن اللّيله

ولعله تحسُّب لما يمكن أن يلاقيه بعض المحتفلين عند إلهاب نيرانهم وتأجيجها. وهى إشارة معكوسة لأغنية فرح تقول:

يا حْليله... يا حْليله

ليلتنْا حْلوَه... اللّيله

والمعتاد أن يُحْتفظ بالدمية العمومية- على الأقل- لكى تُلقى فى النار الكبرى، ولكنا لاحظنا أنه قد يتم حرق بعض الدمى فى النار الأولى، وبعضها فى الثانية.

ويبدو أن ذلك يتم بقصد التركيز على عملية إشعال النار الكبرى وتأجيجها. وهى التى أصبحت مدار الاهتمام وموضع التركيز. ويظل المحتفلون حول النار يرعونها ويوالونها بالوقود. ويرقصون ويتواثبون ويغنون إلى مطلع الصباح. وإذْ ذاك، ينصرفون من حول النار لكى يبدءوا احتفالهم بشم النسيم.

خاتمة الدمية

اتضح مما أسلفنا أن الدمية تمر بالمراحل الاحتفالية المشار إليها لكى تنتهى بالحريق فى "الوليعة". ولقد أشرنا إلى أن تفسير ظاهرة الدمية المحروقة فى فجر شم النسيم على أنها تعبير وطنى، وتنفيس عن مشاعر ضد المحتل الأجنبى، تفسير غير كافٍ، فهو لا يوضح دور الدمية إلا فى حدود الفترة

المتأخرة. وهو إنْ فسَّر لنا سبب تسمية الدمية بالإلنبى، لن يفسر لنا: لماذا يجرى الاحتفال بها فى هذا اليوم بالتحديد؟ ولا لماذا تُحرق فى هذه الساعات بالذات؟ ناهيك عن تواجد الدمية أصلاً فى العهود الماضية ودورها إذ ذاك، ولا لماذا اقتصرت على بورسعيد؟

والقصة التى ربطت بين حادثة الإلينبى وشم النسيم هى من قبيل القصص الشارحة أو المعللة التى تؤلف بقصد التفسير والإيضاح بعد ظهور الظاهرة.

ونعترف بأنه ليس تحت أيدينا ما يعلل لماذا اقتصرت ظاهرة الدمية المحروقة على بورسعيد وما حولها. وقد ألمحنا إلى أننا لا نود التورط فى مبحث الأصول ولا التعرض لفكرة الاستعارة، طالما أن أدواتنا وموادنا لا تسمح لنا الآن بذلك. وخاصة أنه، لا رواتنا، ولا المصادر المكتوبة أفادتنا عن وجود الظاهرة فى فترات سابقة ببورسعيد وما حولها، أو بمناطق أخرى من الجمهورية.

إلا أننا لاحظنا عناصر فى الممارسات الاحتفالية المصاحبة لظاهرة الدمية المحترقة، وتوقيت الاحتفال، سنشرع فى متابعتها، لعلها تكشف لنا عن وضع هذه الدمية ووظيفتها داخل الإطار الذى تحيا فيه.

ولعله من المفيد قبل أن ننتقل هذه النقلة أن نلخص حياة الدمية:

١- يتم إعداد الدمية وتعليقها فى الأيام السابقة على شم

النسيم .

٢- تتم زفة الدمية وموكبها في الليلة السابقة على شم النسيم .

٣- يجرى حرق الدمية ، في نار احتفالية ، فجر شم النسيم .

لنحتفظ في ذاكرتنا بهذه الوقائع ، ونحن نمضي وراء العناصر الاحتفالية في فترة شم النسيم ، فاحصين ما يجرى فيها من ممارسات ، وما يدور حولها من معتقدات وتصورات .

شم النسيم في موطن الدمية

تنبئنا ملاحظاتنا الميدانية أن يوم الاثنين المعروف باسم شم النسيم ، وإن كان قمة الاحتفال ، إلا أنه ليس اليوم الوحيد الذى يُحتفل فيه . فلقد لاحظنا فترة احتفالية تمتد من الأحد الأسبق ، ولمدة ثمانية أيام ، حتى الاثنين الموافق لشم النسيم .

ولقد اختلف رواتنا البورسعيديون فيما يتصل بالعادات والممارسات القديمة التى تجرى خلال هذه الفترة ، حسب قوة ذواكرهم . ولكنهم يذكرون أنهم قديماً كانوا يحتفلون لمدة عشرة أو سبعة أيام تنتهى يوم الاثنين الموافق لشم النسيم . وهم يدركون أن العادات والممارسات القديمة قد زال بعضها ، وتضاءل بعضها الآخر على اختلاف في تعليل ذلك . فقد أرجعه عدد منهم إلى تقدم الحياة الذى لم يعد يقبل هذه العادات البالية والخزعبلات التى تجرى فيها . بينما يُرجعه آخرون لتغير أسلوب الحياة وانشغال الناس بهموم معاشهم الذى يتطلب

مـلاحـقـة لا تَكلّ. ولكنا نضـيف إلى ذلك مـا لاحظناه من استقطاب الدمية لاهتمام المحتفلين، الذى قد يكون استوعب معظم نشاطاتهم خلال هذه الفترة الاحتفالية، واستأثر بها.

على أى الأحوال، فقد قابلنا منهم من لا يزال يذكر أن الجيل الماضى كان يعتبر شم النسيم "موسماً" يتهادى فيه الناس. وخاصة بالنسبة للبنت المتزوجة حديثاً. وسمعنا من بينهم من قال إنه كان يتكحل فى سبت النور فى طفولته. وإنهم كانوا يضعون البصل تحت حشية رأس الأولاد عند نومهم، وإنهم يعلقونه على الحيطان. وأكد آخرون أنهم كانوا يضعون الحناء فى أكفهم مساء الأحد، ليغتسلوا منها فى صباح شم النسيم. وأجمع كبارهم على أنهم كانوا يذهبون فى الصباح الباكر إلى البحر أو القنال أو الترعة الحلوة للاستحمام والفسحة وقضاء وقت مرح. كما وضح لنا أنهم سمعوا بأربعاء أيوب والاستحمام بنبات العرعر، كما إنهم على معرفة بالأيام الأخرى مثل أحد السعف والجمعة الحزينة وأحد القيامة، وإن كان الاحتفال قاصراً فيها على المسيحيين.

وقد شاهدنا نحن بناتاً قد تكحّلن للمناسبة. ورأينا البصل الأخضر معلقاً على بعض الأبواب، وشاركنا فى فسحة شم النسيم وهرجها على شاطئ البحر، حيث تواجد هناك معظم شباب وصبية المدينة. ورأينا الفسيخ والبصل والخس والجدرة، وهى تدخل السوق وتوزع وتستهلك بكمّيات كبيرة. وعاينا

المانجا أونا وهى تُصنع فى الساعات الأولى من يوم الاثنين، ثم وهى مطروحة نهاره.

جماع القول- إذن- أن فترة احتفالية تمتد لأكثر من أسبوع وتنتهى يوم الاثنين الموافق لشم النسيم كانت موجودة ببورسعيد، ولا زالت بقاياها تشير إليها، وتجرى فى هذه الفترة ممارسات ومظاهر احتفالية طقسية، ويتم صنع الدمية وحرقها إبان هذه الفترة الاحتفالية، وفى إطار ما يجرى فيها من ممارسات.

إلا أننا لاحظنا أن الممارسات والمظاهر التى تجرى فى الفترة الشم نسيمية ببورسعيد قد أخذت تتضاءل وتتقلص حتى أصبحت تتمركز حول مظهرين مهيمنين:

١- الاحتفال بالدمية والنار.

٢- الاحتفال بالفسحة وأكل المأكولات الشم نسيمية.

ولكى يتضح لنا هذا الإطار الآخذ فى التقلص والزوال، ولكى تتبدى لنا دلالاته التى قد تكشف لنا عن دور الدمية ووظيفتها، علينا أن نلجأ إلى الإطار الأعم: دائرة الممارسات الشم نسيمية فى الوطن الذى تنتمى إليه بورسعيد، فبورسعيد - قبل كل شيء - جزء من هذا الوطن داخل فى نسيجه الثقافى، وهى ليست لا بالجزيرة المنعزلة ولا بالواحة البعيدة. ونشوؤها الحديث نسبياً كمحصلة لهجرات داخلية أدعى لتسليمنا بأن تكوين ثقافتها الشعبية يجد جذوره فى الثقافة

الشعبية الأم.

دائرة شم النسيم الاحتفالية

ألحنا إلى أن استطلاعنا الميدانى نبَّهنا إلى أن هناك فترة احتفالية تنتهى يوم الاثنين الموافق لشم النسيم وتبدأ يوم الأحد الأسبق، فلننظر فيما يجرى فيها من ممارسات وأفعال تُكسب أيام هذه الفترة قيمتها الخاصة بالنسبة لمواطنى الأنحاء المختلفة بالجمهورية.

١- الأحد: ويُميز باسم "حدّ الزَّعف" (أحد السَّعف) "وحدّ الخُوص" ويُطلق عليه متعلمو القبط "حَدَ الشَّعانين" والاحتفال به- رسمياً- يكاد يقتصر على الأقباط الأرثوذكس، وتقام فيه الصلوات بالكنائس.

أما الصبية واليافعون فيحتفلون به بحمل الأطراف الغضة من جريد النخل، ويُشكّلون خوصها فى أشكال مجدولة على هيئة الصليب أو القلب. وقد يُتهادى بهذه الأشكال المجدولة.

وبالمثل تُشكّل "عروسة القمح" وتتبادل، وربما تباع فى هذا اليوم وفى الأيام التالية، وقد يُطلق على عروسة القمح أسماء أخرى، مثلما يسميها أهل الواحات الداخلة "عروسة الفريك" أو "حبة البركة" وهى تُجدل من سنابل القمح، تُقطف غضة مع نهايات السُّوق، ثم تُصف فى هيئة مشط مستطيل (ومن هنا جاء اسمها فى بعض نواحى الشرقية" مشط الغلّة") ثم تثنى أطراف الجزء الباقى من الأعواد مع عدد قليل من السنابل،

لتُجدل فى هيئة تشبه اليدين والرأس، وبهذا تشكل مع السنابل المتراصة (وإبرها التى تصنع إطاراً زخرفياً) هيئة توحى بشكل آدمى أنثوى، وتُعلق على حوائط البيوت أو على سجاف وأكتاف الأبواب العلوية، وتترك عادة طوال العام إلى أن يتم تعليق بديلتها الجديدة. وقد زعم بيير مونتييه، فى كتابه "الحياة اليومية فى مصر: فى "عهد الرعامسة" أن فلاحي الفيوم يقدمون لعروس القمح كوباً من الشراب وبيضاً وخبزاً، إلا أننا لم نجد لهذه العادة أثراً.

٢- الاثنين: وقد أشار إليه أحد رواتنا من الوادى الجديد باسم "اثنين العصيدة" على أساس أنه كانت تُطهى فيه العصيدة وتؤكل.

٣- الثلاثاء: وكان يتم فيه فصد الدم من الرأس أو يُشرّط فيه جوانب الصدغين. وقد علل لنا رواتنا من الوادى الجديد والجيزة القيام بهذه العملية فى هذا اليوم بأنه كان المقصود منها التخلص من الدم الفاسد "دم الشتا".

٤- الأربعاء: وهو فى بعض التسميات "أربع أيوب"، بينما يسميه البعض "أربع الرعرع"، غير أنهم ينسبون الرعرع نفسه لأيوب "رعرع أيوب". والملاحظ أن هذا النبات وأسطورته يحظيان بمعرفة وانتشار أكثر بكثير من الظاهرتين المشار إليهما فى اليومين السابقين، ومن لم يعرفه أو يتعامل معه على الطبيعة يعرفه بالاسم، وتختلف تسمية النبات ما بين العرعر، والرعرع

والرعراع والمرعريع. والاعتقاد السائد أن النبى أيوب اغتسل مُدَلكا جسمه بهذا النبات، بإلهام من الله، عندما أذن بشفائه من مرضه الطويل القاسى، وكان ذلك فى يوم الأربعاء هذا ومن ثم يعتقد أن تكرار فعل نبى الله أيوب فى هذا اليوم بركة ووقاية ضد المرض والخمول.

ويتم الاستحمام بالعرعر فى مجرى مائى، وربما تم فى المنزل وخاصة بالنسبة للأطفال والنساء، وإذ ذاك يُرش ماء الغُسل داخل المنزل وأمام عتبته. وقد روى لنا أحد رواتنا من الشرقية أنه كان يتم، فى بعض أريافها، جلب الرعراع يوم الثلاثاء ويُبَيَّت فى "الندى" (مكشوفاً فى العراء، تحت السماء مباشرة) لكى "يأخذ" النجوم، وذلك قبل استخدامه يوم الأربعاء فى الاستحمام.

وللرعريع تغنى بنات الفيوم:

يا رُعْريع رَعْرَعْنى
ونهَار السُوق جوِّزنى
ونهَار السَّبْت طَلقْنَى
ونهَار الَحدّ صاَلحْنى

وقد لا تربط بعض المناطق بين الأربعاء ونبات العرعر وإنما تربطه بأيوب. وقد روُى لنا أن أهالى منطقة العريش يُطلقون على هذا اليوم "أربعة أيوب"، وأن من عاداتهم الغطس فى ماء البحر قبيل غروب هذا اليوم، وأن هذه العادة شاملة لا يتركها

"حتى العروس حديثة الزفاف".

٥- الخميس: ويُسمى خميس العدس. وفسّر لنا راوٍ من جنوب الجيزة أن اليوم أخذ اسمه هذا لأن العدس المُصفّى يُطهى في هذا اليوم، ويُرش منه أمام المنازل. وهو مشهور بين متعلمي القبط باسم "خميس العهد". لكن من اللهجات ما لا ينسبه إنما يسميه "الخماسين" أو الخماسيني". وقد ذكر لنا نفس راوى الجيزة السابق أنه كان من المعتاد أن يتناول الفرد بيضتين في هذا اليوم، وذلك عملاً على ألا تتورم عيناه في الأيام القابلة. وقد أكد هذه الممارسة الأخيرة راوٍ من بولاق (الواحات الداخلة) وزاد عليها أن أبواب البيوت كانت تُطلى بالنيلة (منعاً للشر) في ذلك اليوم. وفي بعض المناطق، مثل الفيوم، يكون هذا اليوم "موسما" "للطلوع إلى القرافة"، وفيه تخبز القرص التي تُعطى مع البلح الناشف رحمةً على الأموات.

٦- الجمعة: وتُسمى - على الأغلب - عند القبط باسم الجمعة الحزينة، ولكن اسمها المعروف بين المسلمين هو الجمعة الكبيرة، وإن كان هناك من سماها لنا الجمعة الطويلة. وقد يضيفها البعض إلى الفطائر، فقد ذكر لنا راو من الواحات الداخلة أن اسمها هو جمعة الفطيرة، لأن الفطائر تُخبز وتُؤكل في هذا اليوم، ويصحب ذلك اللعب بالبيض، كما يقُدّم أحد الصّبية للعروس حديثة الزفاف طبقاً به بيض تيمناً، حتى تضع مولوداً ذكراً.

أما فى بعض جهات الفيوم فيُكتفى بأكل الهويس (القمح الأخضر المشوى، يُشوى داخل سنابله) وفى مناطق أخرى قريبة من هرم "هوارة" تزور العواقر، والمتأخرات فى الحمل ذلك الهرم ليتدحرجن على سفحه ويغتسلن أملاً فى "فك" عقمهن.

٧- السبت: وهو أشهر أيام هذه الفترة. ويُعرف لدى الجميع باسم "سبت النور" وفى صباح هذا اليوم يحرص الجميع على تكحيل عيونهم. وإذا كان الجيل الحالى قد أخذ فى تجاهل هذه العادة، وخاصة الرجال والشباب، إلا أن كبار السن والنساء وأطفالهن لا يزالون يمارسونها، على الأغلب، ذلك أن تكحيل العينين صباح هذا اليوم لا يقى العينين من أمراضهما فحسب، ولكن يمنحهما قوة الإبصار على مدى العام المقبل. وقد كان البعض يغرز المرود فى رأس بصلة خضراء لكى يبتل المرود بماء البصل، ثم يغمس المرود فى الكحل، ويجرى التكحيل بهما، وعُلل ذلك بأنه يسبب إنزال الدموع الفاسدة. وقد يُستعمل عصير البصل والملح، وقد يُتخذ المرود من فروع السَّدب (نبات برى ذو رائحة عطرية).

وقد ذكر لنا رواة من الفيوم والوادى الجديد والمنوفية أنهم يحرصون على أكل البيض فى هذا اليوم أيضاً، وأن هذا بدوره يقى العينين من الورم. وكما روى لنا راوٍ من المنوفية، وهو قبطى، أن البيض يُؤكل فى هذا اليوم لأن السبت هو الفاصل بين أسبوع الآلام وأسبوع الفرح. ولهذا يترنم المتقون:

سبت النُّور جانا
واحْنَا فى راحة بسيدنا
سَيّـدنـا أتـانـا
بـدمـِّه فـدانـا

وقد روى لنا آخر أنه، فى ذلك اليوم، يتم زرع الجميز اعتقاداً بأنه إذا زُرع فى غير هذا اليوم "لا يَصحّ" (لا ينمو جيدا) وقد نَوه راوٍ من الوادى الجديد بأن من يزرع شجرة فى هذا اليوم لا يموت خلال العام التالى.

٨- الأحد: هو عيد القيامة عند القبط، ويُؤدون فيه مظاهر التعييد بارتداء الملابس الجديدة واللعب بالمراجيح و"البمب" وما إلى ذلك، وفيه يتهادون، وقد تُذبح الذبائح كما يُؤكل محشى ورق العنب.

وفى نهار هذا اليوم يجرى الاستعداد لشم النسيم. ففى شمال شرق الدلتا يجلب الصبية أغصاناً خضراء رفيعة من أشجار أم الشعور، (من أنواع الصفصاف) أو من الكافور، وربما النخيل، يُزينون بها واجهات بيوتهم، وخاصة "شُرَّاعة" (منور) الباب يتبادلون، بينما تُعلَّق معظم المناطق البصل الأخضر وعرائس القمح، إن لم تكن فعلت حتى هذا اليوم.

وفى المساء كان يتم صبغ الكفين بالحناء أو إحداهما، وربما استُبدلت بباطن القدم. وقد ذُكر لنا أن ذلك يتم فى ليل السبت حتى لا يعوق المحتفلين عن المساهمة فى ممارسات ليلة الأحد.

وعند النوم توضع بصلة تحت حشية الرأس، وخاصة بالنسبة للأطفال. ويُردد للحث على التمسك بهذه العادة أن هذا الإجراء يمنع "الشمامة" من أن تشم المخالف (الشمامة كائن غير منظور، وقد يكون ثعبانًا، يطوف حول رأس النائم).

وروى أن العامة فى الصعيد الأعلى يحرصون على مصّ القصب وأكل الفاكهة، والأغلب أنها البرتقال، فى ليل ذلك اليوم.

وقد ذكر لنا رواتنا من دمياط والأسكندرية والشرقية، فضلاً عن بورسعيد، أنهم كانوا يشعلون ناراً فى تلك الليلة، وإن كان رواة الشرقية أفادوا أنها قد تُشعل ليلة السبت.

وترتبط هذه النار عموماً "بالبراغيث" وقد خصها "الشراقوة" بالقول إنها "براغيت الشَّتوية". وعندهم يتم إشعال هذه النار بوقود من الحطب والقش المستخدمين من وقود البيوت، وتُشعل هذه النيران فى الشوارع والحارات أمام البيوت ويقفز عليها الجميع، وخاصة الشباب والصبية. ويتبادلون فى القفز من على النار، وخاصة بعد أن يزداد اللهب اشتعالاً ولا يراعون فى قفزاتهم مرات محددة وقد يعدون سبعًا منها، وينشدون للنار:

يا براغيت الشتوية روحى لعَمْتى مكيّة (أو بَهية أو شَلبية أو بَدويّة)

وينتهى الاحتفال بمجاميع من الشباب والصَّبية يطوفون البلد يصلصلون بقطع من الحديد (مقلدين أجراس عربات

الإطفاء) مُشخصّين أدوار سلطات المطافى، آمرين مشعلى النيران واللاعبين حولها بإطفاء النيران ويساعدونهم فى ذلك. وقد علل لنا رواتنا بأن هذه النيران، والقفز فوقها، يقضى على البراغيث ويجذبها، حتى من البيوت نفسها.

أما فى دمياط فيجمع أولاد البيوت أو الحارة القش والجريد، ويقومون بإشعال النار ويسهرون حولها يغنون:

يا براغيت حارتنا
روُحى لفاطمة جارتنا

ويلقون إلى النار ببعض الملح. ويبدو أن لهذا الملح فى اعتقادهم- تأثير عند "طقطقته"، فى جذب البراغيث أو قتلها.

ولكنهم، ربما أشعلوا نيرانهم فى الصباح الباكر من يوم شم النسيم. وهناك من بينهم من يقوم بصنع دمية يسميها الإلينبى ويغنى لها:

يا إلينبى... يا ابن النبوحة
مين قال لك تتجوز توحه؟!

أما فى الأسكندرية فيعدون وقودهم من الأخشاب، ومن الناس من يلقى بأدواته المستهلكة إلى ذلك الوقود، لكنهم يحرصون على جمع عيدان السّدب إلى الوقود، لأنه يعطى رائحة زكية، كما علل راوينا. ويغنون حول النار التى يشعلون:

يا ام مكّية
خُدى البراغيت اللى فيّه

أما فى بعض الجهات التى لا تعرف عادة إشعال النار، مثل الفيوم، فتقوم النساء بملء جرارهن من ماءٍ جارٍ (ترعة) فى الليل المتأخر أو عند الفجر، وترش منه أمام البيوت. ويقول الرجال قولاً مأثوراً: "هانجيب عصيان عيسى وموسى الليلة". ولكنهم لا يعرفون تعليلاً لهذا القول.

ويبدو أن المناطق التى لا توجد بها عادة إشعال النار كانت تحافظ على عادة السهر هذه الليلة. وهو سهر يصاحبه احتشاد الشباب والصبية مع الغناء والإنشاد والتجول فى جماعات، أو الطواف فيما يشبه المواكب. ولقد كان شباب الجيزة حتى الجيل الماضى يقوم بجولات حتى الفجر، يهللون أثناءها ويغنون:

يا نَيّمة.. يا خُمّ النُوم
حُطى عجينك فى الطبقة
يصبحَ مرقة
ييجى المعلّم من الحلقة
يرْدح لك يوم.

وربما كان من قبيل الاستعاضة عن هذه الجولات الموكبية، والغناء المباشر، أننا وجدنا مناطق أخرى (مثل مشتول السوق / بلبيس) تستأجر فرقة من المحترفين تحيى الليلة، بالغناء والرقص.

٩- الاثنين: واسمه الشائع فى غالبية المناطق "شم النسيم".

لكن هناك من يبادل مع هذا الاسم اسما آخر، مثل "الخماسين" أو "الشمامة".

ويبدأ الاحتفال بهذا اليوم منذ الصباح الباكر قبيل شروق الشمس. ولقد رأينا من أهالى بعض المناطق من يسهر فى الليلة السابقة حتى مطلع الفجر، ومنهم من ينام بعد أن يكون قد تهيّأ له. ولكن اليقظة المبكرة أمر أساسى فى كل الأحوال. فاليقظة المتأخرة علامة الكسل والخمول، وهو ما يُعَرِّضه لأن يُصاب بهما لبقية السنة الموالية.

وكان الرجال يتوجهون إلى مجرى مائى مناسب للاستحمام (النيل- ترعة)، ويحمل الفرد منهم بصلة يضعها فوق رأسه عندما يشرع فى الغطس فى الماء، إلى أن يغطس تماماً، وإذ ذاك يتركها ليحملها التيار أملاً فى أن تأخذ البصلة معها الوخم والمرض طوال السنة القابلة.

وقد تقوم النساء بنفس الممارسة مستحمّات وهنّ كاسيات أو على الأقل يُبَلِّلن أرجلهن بماء الشاطئ، أما بالنسبة للبصلة الموضوعة على الرأس، فقد رويت لنا تنويعة أخرى من هذه الممارسة من الجيزة. فقد حُكى لنا أن المتزوجين والمتزوجات كانوا يكسرون البصلة و"يدعكونها" على رؤوسهم، أما العزاب فكانوا يشقون البصلة إلى نصفين وعلى العموم، فمن لم يكُن يمارس هذا الاستحمام الخارجى، كان يقوم به داخل المنزل مع الحرص على لبس الجديد أو النظيف من الثياب.

ويُرَشّ داخل المنزل وأمامه بعض الماء، وعلى الأخص الماء الذى استُنْبِتَت فيه بذور الترمس والحلبة والفول. وعادة يتم استنبات هذه البذور خلال الأيام السابقة لتُعد للأكل والتسلية بتناولها طوال يوم شم النسيم. وقد يقوم الأطفال والصّبية بعمليات استنبات مماثلة. وإن كانوا يقومون باستنبات حبوب وبذور متنوعة منها ما يصلح للأكل ومنها ما لا يصلح، مثل القمح والخروع والبطاطس والبصل والفول وربما الترمس والحلبة.

وقد تُعدَ البيوت فى بعض المناطق المأكولات المخصوصة بهذا اليوم، ففى الشرقية مثلاً يُخْبز الفطير المشلتت وتقلى الطعمية، وربما طُهى "الزَّفرَ" الذى يكون على الأغلب أوزة أو بطة. بينما يُعد فى المنوفية "البيض المملح" وهو بيض مسلوق يوضع فى المِشّ لمدة خمسة أيام، فضلاً عن "صوانى الفطير". وفى الفيوم يُطهى الإوز وورق العنب، بالإضافة إلى "الصوانى المحمّرة" التى تُعد طوال الفترة السابقة. وفى الوادى الجديد كان يُخصص لكل فرد دجاجة، وكان يُعد معها "أقراص" من الخبز، كما كان البعض يعدون "رُقاق اللبن". وفى المنيا يطهى اللحم ويخبز "الزَّجم" ويفركونه بالعسل والسمن.

إلا أن المشهور الغالب على مأكولات شم النسيم هو البيض المسلوق الملون القشر، والفسيخ، والخس، والبصل (الأخضر غالباً).

وقديماً، كانت غالبية المناطق تعتبر شم النسيم "موسماً"، بمعنى أنه مناسبة يجب التهادى فيها، وخاصة من الأب- أو من يقوم مقامه- إلى البنت حديثة الزواج. وكانت الهدية بهذه المناسبة تتميز عن غيرها من المواسم، فقد كانت موادها من مأكولات شم النسيم.

ومن لم يكن قد علقَّ على باب بيته نباتات خضراء يحرص على أن يفعل فى هذا الصباح. وتختلف النباتات المعلقة باختلاف البيئة الزراعية. فبينما يُعلق الواحيون "العُشَار"، يُعلق أهل الصعيد "عروسة الفريك"، والبصل الأخضر، ويُعلق سكان الوجه البحرى النعناع والرعراع أو الريحان وربما علقوا الزهور أو جدلوا فروع الأشجار وأغصانها.

إلا أن الفقرة الجامعة فى الاحتفال هذا اليوم هى الخروج للفسحة "النزهة"، ويكون هذا الخروج إلى جوار مجرى مائى، حيث الخضرة ممثلة فى حديقة أو جنينة، فإن لم يكن بالمنطقة حدائق أو جنائن فَيكْتفى بالحقول. وإن لم تقع البلدة جوار النيل، فإن الترع والقنوات تؤدى دوره.

ويبدو أنه لتأكيد مبدأ "الخروج" يُختار عادة مكان الفسحة بعيداً بعض الشىء عن الموطن الأصلى، ويُفضّل- عادة - سكان القرى الواقعة على النيل الجزر النيلية القريبة من زمام قريتهم. أما سُكّان السواحل البحرية، فإنهم يفضلون ارتياد شاطئ البحر فى هذا اليوم. وقد عبّر أحد الأسكندرانيين عن ذلك أنهم

يعتبرون شم النسيم افتتاح موسم الاصطياف.

والشائع أن الشباب والصَّبية هم الذين يحرصون على الخروج لنزهة شم النسيم، لكن هناك من الرواة، وكما شاهدنا في بعض المناطق، من يقول بأن الأسرة مجتمعة تخرج للنزهة. وعلى كل الأحوال، فيبدو أن الكبار يسلمون بأن هذا الخروج هو للمرح والانطلاق، ومن ثم فهم يتجنبون إعاقة نشاط أولادهم وممارستهم لحريتهم، وتُمارس خلال هذه النزهة ألعاب العيد وألوان المرح المتصلة به، وتتردد الأغاني، وتجرى المداعبات بين المجموعات ويتم التنافس بينها، ويزيد عليها هنا الحرص على السباحة وركوب القوارب والتنزه بها. وخلال هذه النزهة، يتم تناول وجبة شم النسيم، ويبرز من بينها أنواع المأكولات التى ورد ذكرها من قبل. ويتم تناول هذه الوجبة بشكل جماعى عن طريق تكوين "شلل" وجماعات تنتمى لنفس الأسرة أو الحارة، ويتزاملون لسبب أو لآخر. وبعد انتهاء الوجبة، يعود المحتفلون إلى ما كانوا فيه من لعب ونشاط لبعض الوقت، وقد يستمر ذلك إلى عصر هذا اليوم؛ ومن ثم يرجعون إلى بيوتهم.

ويحرص المحتفل- عادة- على أن يرجع ومعه بعض آثار شم النسيم، ويتمثل ذلك- على الأغلب- فى بعض الزهور أو النباتات العطرية، وربما مجرد غصن من نبات أخضر. وتحتل الزهور والنباتات العطرية مكانة خاصة بين المواد المستعملة فى

هذا اليـوم، ومن ثم يُحـرص على الحصـول عليهـا، وفى قـرى صغيرة فقيرة لا يوجد بها مزارع لهذه الأنواع وجدنا هناك من يبيعها للفلاحين.

وهذا الحرص على "المشـمـومـات" من زهور وورود ونبـاتات عطرية يفسر لنا تسمية الواحات الداخلة لشم النسيم باسم "الشمّامة"، أو على الأقل يُفسر جانباً من دواعى هذه التسمية. كما قد يُفسر العبارة التى سمعناها من راويتنا المنياوية، وقالت فيها إن المحتفلين بشم النسيم "الصبح بدرى يخرجوا.. يجيبوا شمّامْهُم وييجوا".

والبادى لنا أن هذا الحرص على "شم المشمومات "يجرى فى إطار تعليل راوينا المنوفى لهذا الحرص "عشان جسمهم يْتَغيّر"، (يتبدل إلى أقوى صحة وأشد نشاطاً، وتتجدد حيويته). ولكنا أشرنا إلى أن آخرين يتبادلون اسم "الخماسين" مع شم النسيم، وهو إشارة واضحة إلى الرابطة بين موعد احتفالات شم النسيم مع موسم هبوب رياح الخماسين فى وقت الانقلاب الربيعى. أما الاسم "شم النسيم" نفسه ففيه إشارة إلى "شم الهواء" والخروج للنزهة فى هذا الوقت. وليس اعتباطاً أن تمّ تحديد موعد شم النسيم بالاثنين التالى لعيد القيامة، وهو الذى يُضْبط على الأحد التالى للاعتدال الربيعى مع ظهور البدر الكامل.

ولنترك- مؤقتاً- ذلك التفسير الذى يربط بين شم النسيم وكلمة "شمو" المصرية القديمة. ولنتوقف الآن قبل أن تتوه منا

الخطوط الرئيسية، لاحتفالات شم النسيم، في فسيفساء تفصيلات الصورة التي حاولنا تجميعها.

ولنحدد خطوط الاحتفالات الشم النسيمية في الموجز التالي:

١- يجرى الاحتفال في فترة تستغرق حوالي تسعة أيام، وتوافق هذه الفترة الانقلاب الربيعي.

٢- يتم في هذه الفترة تناول مأكولات بعينها يُعتقد بقدرات خاصة لها.

٣- ويجرى فيها التعامل مع النباتات الخضراء والغصون والحبوب والزهور.

٤- ويُحرص فيها على الاستحمام بالماء ورشّه واللعب على سطحه وبجواره.

٥- وتُشعل فيها نيران احتفالية.

٦- كما يتم فيها الاحتشاد في تجمعات ومواكب.

٧- وتنتهي بخروج عام إلى الخضرة للتنزّه.

وخلال هذه الممارسات الاحتفالية تلاحظ أن مواد بعينها تبرز كعناصر احتفالية، لها قيمتها الخاصة وقدراتها في المعتقد الشعبي، وهي: الماء، النار، البيض، السمك المملح، الدواجن، الخس، البصل، العرعر، الحناء، الكحل.

ولعلنا لاحظنا الرابطة الزمنية بين هذه الممارسات وهذا الوقت من السنة، ولعلنا نذكر التعليلات الواضحة التي فَسَّر بها رواتنا

كثيراً من هذه الممارسات والتعامل مع مواد بعينها أثناءها. إن هذه المواد والتعامل معها والقيام بهذه الممارسات يتحدد في سلسلة إجرائية تتمثل حلقاتها في:

١- إجراءات وقائية ضد المرض ولدفع الخمول.

٢- إجرءات تطهيرية من العوارض الفاسدة.

٣- إجراءات لجلب الصحة واكتساب الحيوية والنشاط.

هذه الفترة الاحتفالية، إذن، هي دائرة طقوسية يجري داخلها إجراءات وشعائر وممارسات تهدف إلى دفع الخمول أو الوخم واكتساب النشاط والحيوية، وما هذه الاحتفالات الجْمعيّة إلا التكريس الاجتماعي لها.

تحولات الاحتفال

توقفنا عند الإشارة إلى نسبة شم النسيم إلى "شمو" المصرية القديمة. وبداية، نقول إننا لن نوغل مع أولئك الذين يذهبون في محاولة تأصيل الاحتفال رجوعاً إلى العهد الفرعوني، فمسألة التأصيل التاريخي تتطلب- هي أيضاً- حذراً شديداً، خاصة مع افتقاد الوثائق البيِّنة، صحيح أننا نتوقع أن مجتمعاً تاريخياً زراعيًا كالمجتمع المصري يكون لغير قليل من مأثوراته إمكانية في الاستمرار، لكنا، في الوقت نفسه، نقدر عوامل التغير والتثاقف، والتبدلات بالإسقاط أو بالإضافة، التي تعتري العناصر الثقافية. إن المصري الحديث مصري حديث أولاً، وليس مجرد مصري قديم يرتدي أزياء حديثة.

على أى الأحوال، فالواضح لنا من المصادر التاريخية أن كلمة "شمو" هذه كانت تُطلق على أحد فصول السنة، وفق التقسيم الثلاثى القديم، وقد كان هذا الفصل هو فصل نضج المزروعات وحصادها، فهو يوافق الشهور: بشنس، بؤونة، أبيب، مسرى القبطية، التى تقابل فى الشهور الميلادية من آخر فبراير حتى أوائل يونيو، وقد رمز الفراعنة لشمو بعلامة "عنخ" علامة الحياة.

هذا ما أخبرتنا به المصادر حول «شمو» هذا. وفى اعتقادنا أن الأهم من مجرد الكلمة هو رابطة التوقيت فى الاحتفال بشم النسيم وموسم الحصاد القديم. خاصة وأن هناك غير قليل من العناصر فى احتفالاتهم القديمة تجد متشابهات لها فى احتفالاتنا وإيماءات تلمح إليها.

وسنعتمد كتاب بيير مونتيه، الذى يصف الحياة اليومية فى عهد الرعامسة، نستقى منه ملامح هذه العناصر الاحتفالية ومظاهرها (X).

يذكر ذلك الكتاب أن زُرّاع الكروم "كانوا يتخذون من المعبودة رنونت Renounet إلهة للحصاد، وهى التى يُعهد إليها أيضاً المحافظة على الشون والملابس والعنب وأقبية الخمر. وكان يحتفل بعيدها فى أول فصل شمو الذى يتفق وافتتاح موسم الحصاد". (ص ١٤٦).

(X) بيير مونتيه: الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة، ترجمة عزيز مرقص منصور. الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، يونية ,١٩٦٥

وهذه المعبودة "رنونت" كانت تُجسّد حيوانيًا بهيئة ثعبان. وكثيراً ما نجد الثعبان بجوار الأدنان في المقابر، و"قد وضع بعض المتدينين من أتباعه بجانبه مائدة صغيرة عليها خبز وحزمة من الخس وباقة من اللوتس، كما وضع عليها كأسان". (ص١٤٦)

وكان مُلاك الأراضي يقدمون للمعبود الثعبان رنونت(X) عند الحصاد" حزمًا من القمح مع دواجن وخيار وبطيخ وخبز وأنواع أخرى من الفاكهة. وفي أسيوط يقدم كل شريك في الزراعة للمعبود المحلى "واوات" بشائر محصوله. ومما لا ريب فيه، أن المعبود المحلى في كل جهة كان يتلقى مثل هذا القربان. وكان الملك نفسه يقدم حزمة من القمح للمعبود "مين" Min إله الخصوبة أمام حشد كبير من الأهالي يقام في حفل يقام في الشهر الأول من موسم شمو" (ص ١٦٢). ولأهمية هذا الحفل نقتبس وصف ختامه:

"إن توليّة ملك تقى محبوب من الآلهة كفيلة بأن تُضفي على أرض مصر كل أنواع الخير والبركات، وقد آن الأوان لتمجيد خصوبة البلاد. فوضعت التماثيل على الأرض، وكوّن المجتمعون دائرة حول الملك والملكة. وقدّم أحد الموظفين منجلاً للملك من النحاس كُفَّت بالذهب وباقة من الغلال بوتى Boti

(X) ينسب وليم نظير: "الريف المصرى القديم: عاداته وتقاليده"، اخترنا للفلاح، العدد ٧٣، يوليو ١٩٧٢ (ص٥٢) شهر برموده القبطى (شهر الاحتفال بشم النسيم) إلى هذه الإلهة.

لا تزال الأرض التى أنبتته عالقة فى جذوره. وكان هذا مثالاً مصغراً للحقل الممتد إلى أبعد حدود البصر من البحر حتى الشلال: يقطع الملك السنابل من أعلاها كما كان يفعل حاصدو إقليم طيبة، بينما ينشد أحد الكهنة نشيداً لمين Min المقيم فى الحقول المنزرعة"(ص٣٩٣).

وبالمثل، سنجد أن الإله أوزوريس، وهو من نعرف صلته بالزراعة والخصوبة وبالبعث، يدخل فى ممارسات، أو بالأحرى كان يُستحضر فى ممارسات، لها أهميتها فى حديثنا الحالى. فقد عثر الأثريون- ضمن المعدات الجنائزية- على ما يُسمى "الأوزيريات النابتة"، "وهى عبارة عن إطارات من الخشب على شكل أوزيريس" محنطاً" وبداخلها كيس من القماش الخشن. كان يُملأ هذا الكيس بخليط من الشعير والرمل. يُسقى بانتظام لمدة عدة أيام، فكان ينبت الشعير وينمو كثيفاً وقوياً، وعندما يصل طوله حوالى اثنى عشر أو خمسة عشر سنتيمتراً كان يُجفف ثم تُلف الأعواد بما فيها فى قطعة من القماش.

وكانوا يأملون بهذا العمل حث المتوفى على العودة إلى الحياة؛ إذ إن أوزوريس قد نما بهذه الطريقة وقت بعثه من بين الأموات، وفى العصور السابقة كانوا يحصلون على هذه النتيجة نفسها بوضع جرار مكوّنة من قطعتين داخل المقبرة. القطعة الأولى الداخلية تحتوى على كمية من الماء والقطعة الأخرى الخارجية كانت ذات ثقوب توضع بها بصلة من نبات

اللوتس ومن ثم تمتد جذور النبات وتتخلل الثقوب وتصل إلى الماء وتنبت منه سيقان . من عنق الجرة الوحيد أو الفتحات الثلاث ويزدهر . وكانت هذه العادة شائعة الانتشار فى عهد الدولة الوسطى ، ولكنها تُركت ، منذ أن اتبعت طريقة "الأوزيريات النابتة" . فاللوتس هو نبات رع . وكان هذا انتصاراً جديداً لعبادة أوزوريس على العبادة القديمة ، وهى عبادة الشمس" (ص ٤٤٠) .

وبالمثل ، سنجد إشارات أخرى لما كانت الخضروات والأشجار تلقاه من رعاية شعائرية ، شاهدُها الرسوم التى تصور "الأزواج والرجال والنساء منفردين أو مزدوجين يدنون فى احترام من شجرة الجميز وأيديهم مبسوطة لجمع المياه التى تصبها" (ص٣٧٥) .

كما سنجد وصفاً للكيفية التى كانوا يخرجون بها فى أعيادهم، فكانوا "يركبون القوارب ومعهم نساؤهم- يحملن الصاجات- والرجال لا يكفون طوال الطريق عن الغناء والرقص وتبادل الدعابات مع من يصادفونهم فى الطريق ، ويقال إنهم خلال العيد كانوا يشربون كميات وفيرة من النبيد تفوق ما كانوا يتناولون طول العام" (ص ٤٧)

والشاهد من هذه الإشارات ، أنه كان يجرى احتفال فى موسم الحصاد ، وكانت تتم أثناءه ممارسات وشعائر تدور حول استجلاب الخصوبة ودفع الجدب . كما نستبين أن القمح والخس

والبصل والجميز والفاكهة والدواجن والخبز والزهور، فضلاً عن عناصر الماء والنار، كانت مواد شعائرية يُحتفى بها فى ممارساتهم، كما يتضح لنا أن فكرة استنبات البذور لها روابطها الشعائرية أيضاً. كما تبدى لنا أن المواكب الاحتفالية كانت من بين برامج الاحتفال، وكذا الاحتشاد للخروج فى نزهات غنائية مرحة وخاصة على سطح مياه النيل.

ولكن، ماذا جرى لهذه الاحتفالات وشعائرها فى الأزمان التالية؟

نعترف أننا لم نتقصّ كل المصادر فى العهود التالية، وإنما اقتصرنا على اختبار وجود هذه الاحتفالات فى مصر العصور الوسطى، بعد أن مر عليها قرون من التثاقف والامتزاج الواسع والتبدلات، وخاصة فى الجانب الثقافى. وللأسف، لا نملك مصادر تعطينا تصورات عن العناصر الثقافية المتلاقحة. وخاصة ما يوضح جانب المعتقدات والممارسات الشعبية لدى الوافدين. وعلى الرغم من أن شذرات المادة التى وردت عن العرب الأقدمين تدل على أنهم كانوا يقومون بممارسات وشعائر طقوسية لدفع القحط والعُقم واستجلاب الخير والخصوبة، إلا أنها لا تشف- فى حدود المادة المعروفة لنا حالياً- عن تواصلها فى ممارساتها الشم نسيمية. رغم أن لدينا يقين بوجود غير قليل من العناصر المشتركة فى نسيج الثقافة الشعبية فى أرجاء الوطن العربى.

على أى الأحول، فقد اعتمدنا- لاختبار تواجد الاحتفالات

الشم نسيمية- على "الخطط المقريزية"، ودراسة (لم تنشر بعد) للدكتور قاسم عبده قاسم عن بعض مظاهر الحياة اليومية فى مصر فى عصر سلاطين المماليك. (وقد اعتمد فيها بالإضافة إلى الخطط المقريزية(x) على مصادر أخرى مثل: مدخل ابن الحاج، ونجوم ابن تغرى بردى، وتاريخ ابن الفرات، وبدائع ابن إياس). ولم نجد فى هذه المصادر إشارة إلى شم النسيم بالاسم. ولكنا وجدنا إشارات إلى أيام من الفترة الاحتفالية الشم نسيمية، على أنها من أعياد القبط، وإن شارك فيها عامة المسلمين: وهذه الأيام هى:

"خميس العهد" ويُعمل قبل الفصح بثلاثة أيام. وسُنتّهم فيه أن يملأوا إناءً من ماء ويزمزمون عليه، ثم يغسل للتبرك به أرجل سائر النصارى. ويزعمون أن المسيح فعل هذا بتلامذته فى مثل هذا اليوم، كى يعلمهم التواضع، ثم أخذ عليهم العهد أن لا يتفرقوا وأن يتواضع بعضهم لبعض. وعوام أهل مصر فى وقتنا يقولون خميس العدس، من أجل أن النصارى تطبخ العدس المصفى. ويقول أهل الشام خميس الأرز وخميس البيض. ويقول أهل الأندلس خميس أبريل، وأبريل اسم شهر من شهورهم. وكان فى الدولة الفاطمية تضرب فى خميس العدس هذا خمسمائة دينار فتعمل خراريب تفرق فى أهل الدولة

(x) طبعة بالأوفسيت مؤسسة الحلبى وشركاه للنشر والتوزيع، وبدون تاريخ.

برسوم مفردة، كما ذكر فى أخبار القصر من القاهرة عند ذكر دار الضرب من هذا الكتاب. وأدركنا خميس العدس هذا فى القاهرة ومصر وأعمالها من جملة المواسم العظيمة. فيباع فى أسواق القاهرة من البيض المصبوغ عدة ألوان ما يتجاوز حد الكثرة، فيقامر به العبيد والصبيان والغوغاء، وينتدب لذلك من جهة المحتسب من يردعهم فى بعض الأحيان. ويهادى النصارى بعضهم بعضاً ويهدون إلى المسلمين أنواع السمك المنوّع مع العدس المصفى والبيض. وقد بطل ذلك لما حلّ بالناس وبقيت منه بقية. "سبت النور" وهو قبل الفصح بيوم. ويزعمون أن النور يظهر على قبر المسيح بزعمهم فى هذا اليوم بكنيسة القيامة من القدس فتشعل مصابيح الكنيسة كلها وقد وقف أهل الفحص والتفتيش على أن هذا من جملة مخاريق النصارى لصناعة يعملونها وكان بمصر هذا اليوم من جملة المواسم ويكون ثالث يوم من خميس العدس ومن توابعه ثم الخطط، (ج١، ص٢٦٦).

وينقل الدكتور قاسم إضافة لابن الحاج توضح أن النساء كانت تزحم الأسواق – فى هذه المناسبة– ليشترين الملابس ويبتعن البخور والخواتم.

بعد هذه الإشارات حول هذين اليومين توقفت المصادر، غير أننا نلاحظ أن عيداً آخر، وهو عيد النوروز (عيد رأس السنة القبطية)، كان يحتل مكانة أوسع، وسنورد وصفاً للاحتفال

بهذا اليوم لما وجدنا فيه من عناصر احتفالية قريبة من احتفالاتنا الشم نسيمية، ولا ندرى هل تزحزحت هذه العناصر إلى شم النسيم نتيجة للتقلص الذى اعتراه كعيد جماهيرى واسع، أو أن ما جرى كان العكس، أو أن هذه العناصر والممارسات سمة مشتركة فى الاحتفالات الطقسية المرتبطة بالتحولات الموسمية؟ فهذه واحدة من المشاكل المعلقة فى هذا الموضوع، والتى تتطلب زاوية من الفحص والدراسة.

كان من مظاهر الاحتفال بعيد النوروز الطواف فى موكب صاحب حول شخص يركب حماراً وقد دهن وجهه بالدقيق أو الجير، ويضع لحية مستعارة، ويرتدى ثوباً أحمر أو أصفر، وعلى رأسه طرطور طويل، وحوله الجريد الأخضر وشماريخ البلح، وقد أمسك بيده دفتراً. ويطوف هذا الموكب فى شوارع القاهرة، ويطرق أبواب البيوت ويدخل الأسواق، ويمر على الدكاكين لتحصيل النقود من الناس على شكل إتاوات. ومن يمتنع عن إعطائهم يتعرض لكلامهم الفاحش ويصبون عليه أكثر من ذلك، كذلك كان العامة يقفون فى الطرقات يتراجمون بالبيض ويتضاربون بأنطاع الجلود ويتراشُون بالماء، فلا يستطيع أحد أن يخرج من بيته. كما كان الأعيان يفعلون الشىء نفسه فى منازلهم وبساتينهم، ولم يكن لأحد الحق فى الشكوى مما قد يتعرض له من أذيّة فى ذلك اليوم (قاسم، ص ١٨).

على أى الأحوال، فإن العناصر الاحتفالية، التى قرأنا عنها

فى مصر العصور الوسطى، والتى تجرى يومى خميس العهد وسبت النور، وإن لم يرد منها ذكر لشم النسيم أو يوم الاثنين الخاص به، إلا أنها تقريباً من دائرة الفترة الشم نسيمية، ومن بعض العناصر والممارسات التى تجرى خلالها. وتصلنا بالشعائر ذات الطابع الطقسى، للتطهير وجلب الخصوبة ودفع المرض، التى لاحظناها فى الممارسات الاحتفالية الفرعونية بدرجة، وفى الممارسات الشم النسيمية بدرجة أخرى.

وقد يكون لنا أن نحذر من نواتج التخمين فى تحولات هذه الظواهر وتبدلاتها مع تبدل العصور وتغيرها، أما ما نستطيع أن نجيب عنه فهو عمليات التغير والتحول التى تعترى الاحتفال الشم النسيمى، وما يجرى فى إطاره من ممارسات ومظاهر، بناء على استقرائنا الميدانى.

صراع الاحتفال الحالى

لقد كشف لنا عملنا الميدانى أن الكثير من عناصر الاحتفال بالدائرة الشم النسيمية ببورسعيد قد تعرض للتقلص والخفوت بل والتلاشى. وعندما توجهنا للإطار الأوسع على مستوى الوطن تبين لنا، بالمثل، أن هذه العناصر تلقى عمليات من التغير، والصراع الذى يهددها بالإزاحة أو الإلغاء. وكثيراً ما أفاد رواتنا: أن هذا لم يعد يحدث فى أيامنا، وإنما كان يجرى فى الجيل الماضى أو الأسبق. وظهر من استعراضنا لتفاصيل الاحتفالات أن العناصر الاحتفالية يختلف توزيعها بين الأقاليم

كما تختلف درجة سيرورتها وذيوعها من منطقة إلى أخرى.

ويبدو أن عوامل التغيير تؤثر على الاحتفال وعناصره، متخذة أحد المناحي التالية:

١- التجديد في الظاهرة أو الممارسة، ولكن في اتجاه تقويتها وتثبيتها.

وقدر رأينا- كشاهد على ذلك- لدى البورسعيديين مأكولاً يسمى "المانجا أونا"، وهو فطائر صغيرة يلصق بسطح كل واحدة منها بيضة ملونة. وواضح أنها بذلك أصبحت بديلاً لكل من الفطائر والبيض الملون على حدة. فضلاً عن أن تصنيعها في السوق الراهنة وإتاحتها للبيع على نطاق واسع يقدم بديلاً عصرياً يساير اقتصاديات السوق الراهنة بالمدينة. ودعك مما قد توحي به مجاراة "الموضة" تأثراً بالإفرنج الذين كانوا يستوطنون المدينة ويحتفلون بعيد الفصح بأمثال هذه الفطائر.

٢- التعديل بتحويل الظاهرة ودمجها في سياق آخر.

وشاهدنا على ذلك، إقامة احتفال بمولد ولي من الأولياء المحليين في يوم شم النسيم نفسه. وبذلك تصبح ساحة الولي هي بؤرة الاحتفال، ومظاهر العيد وألعابه وفسحته تجري في رحابه. ومثال ذلك مولد أبي هريرة بالجيزة.

٣- الإلغاء والنفي.

ولقد قابلتُ من الرواة، كما عاينتُ في أطوار عمري ومن خلال المعايشة، ما يكشف كيف توقف غير قليل من المناطق

والأفراد عن المساهمة فى احتفالات شم النسيم كُلياً، أو جزئياً؛ كأن يسمح لأولاده بالفسحة فقط، وقد يبدل الأولاد أنفسهم هذا السماح بالاقتصار على التوجه لمشاهدة السينما.

وفى هذا المقام، نواجه مشكلة جديدة من مشاكل البحث فى هذا الموضوع. فقد لاحظنا- فى عملنا الميدانى- مناطق قليلة لا تحتفل بشم النسيم كلية. لكنا وجدنا أنها، هى نفسها، تحتفل بعاشوراء احتفالاً خاصاً يتضمن عناصر احتفالية تنتمى إلى دائرة شم النسيم الاحتفالية. ولا نريد أن نتسرع بالحكم بأن بعض المظاهر الاحتفالية لشم النسيم قد تزحزحت وانتقلت إلى عاشوراء، ويغرى بهذا القول أن المناسبتين تنتميان إلى مناسبات الانتقالات الموسمية، ومن هنا يسهل تصور انتقال الظواهر من إحداهما للأخرى بسبب مقاومة أو طرد جرى له. وعاشوراء ترتبط برأس السنة الهجرية، الاحتفال بها له جذوره الموغلة فى القدم، فضلاً عن أن مناسبة استشهاد الحسين حوّلها الانقلاب السنى- على يد صلاح الدين الأيوبى- من مناسبة حزينة إلى مناسبة فرحة.

والمناطق التى قطع لنا رواتنا أنهم لا يحتفلون بشم النسيم نعرف منها حتى الآن سيوة وبعض نواحى النوبة. فالنوبة القاطنون جزيرة غرب أسوان لا يحتفلون بشم النسيم، ولكنهم يحتفلون بعاشوراء على النحو التالى:

تتوجه البنات إلى شاطئ النيل حاملات "أطباقاً" بها "مَغْلى".

ويُعد هذا "المغلى" بسلق ثمار البلح الجافة فى ماء مغلى. وعند شاطئ النيل تغسل الفتيات وجوههن من ماء النهر، ثم تلقين بالبلح فى مجرى النيل، وعند عودتهن تملأن الأطباق من ماء النيل، كما يحضرن معهن حشائش خضراء من النابتة على الشاطئ أو جريداً أخضر يعلقنه على أبواب بيوتهن. وعادة يُرشّ الباب الخارجى للمنزل بشىء من هذا "المغلى"، وربما استبدل "المغلى" بالأرز المطبوخ مع اللبن والسكر، وتجرى معه الممارسات السابقة نفسها.

أما الأولاد فيشعلون مشاعل يلعبون بها ويطوحون بها حولهم، ويصنعون بها دوائر حول أنفسهم. وهذه المشاعل تكون عادة من "جرجس" الساقية القديم. وجرجس الساقية حبال غليظة تُجدل من القش أو خوص السّعف، تربط بها الأجزاء الخشبية العلوية للساقية. ويغنّى الأولاد وهم يلعبون أغنية معناها:

يا بركة عاشوراء
لتظلى حتى العام القادم

ويحتفل السيويون بعاشوراء فى صورة قريبة من الصورة السابقة مع تبديل البلح المغلى أو الأرز المطبوخ باللبن والسكر بحلوى من الأذرة. ويتخذ الأولاد مشاعلهم من جريد النخيل الذى يضاف إليه مواد مشتعلة كالخرق المشبعة بالزيت، ويدورون بمشاعلهم مغنين:

عيدى عيدى
يا حمُودى
يا إجْريدَه
يا بصْبَاصَة
عاشورا يغْلى
إجّانا
شالله يجُوز
جيف انا
با إمْبَارك يا سْتنجيلةَ
آلْ كَال تنغَر يحمُيله.

ومعانى هذا الغناء تدور حول مناشدة العيد، عاشوراء، الذى يزمع الرحيل ألا يرحل، والتمنى أن يعود فى قابل ويلقى المحتفلين، ومناداة الجريدة (جريدة الشعلة)، وأبا مبارك (الذى يقوم بتكحيل الأولاد يوم عاشوراء) للاحتفال بالعيد الذى سيجعل النخيل محملاً بالبلح الجيد الكثير.

وهذه الصور الاحتفالية، والممارسات التى تجرى فيها، والمعانى التى تتردد خلالها، تنقلنا إلى دائرة الممارسات الشعائرية التى تتغيا جلب الخصوبة ودفع المُحْل. وهذا ما حدا بنا للقول بقرابتها من الاحتفالات الشم النسيمية.

إلا أنَّا لَّما سألنا رواتنا عن شم النسيم أجابوا فى قطع "شم النسيم مش لنا" وهم يعلنون بذلك أنهم لا يحتفلون به لأنه

ليس عيداً إسلامياً.

وهذا ما يعود بنا إلى الصراع الذى يلقاه الاحتفال بشم النسيم فى المناطق التى يوجد بها، والذى يتهدده لا بالتعديل والتحور فحسب، بل بالإلغاء والنفى الكامل.

وشاهد الحال، أن عادة الاحتفال بشم النسيم وممارساته لقيت- ولا تزال تلقى- حملة من المتدينين الذين يندد ون بها باعتبارها احتفالاً بعيد وثنى، أو على الأقل عيداً غير إسلامى. ومن هنا نفهم ظهور القصص والأساطير التى تنتشر لتثبط عن المشاركة فى هذه الاحتفالات وتحض على نبذها. ومن ذلك تفسير اشتقاق اسم "شم النسيم" بأنه جاء من عبارة "شمينا نَفَسْنا" التى أطلقها الكُفّار عندما توفى الرسول يوم الاثنين، ومن ثم أصبح الاحتفال بيوم الاثنين ذاك عادة متمثلة فى يوم شم النسيم. وبالمثل وجد "الخماسين" أصلاً له من ضم الكلمتين "خَمّ" (بمعنى تعفن وفسد) "وسين" وهى اسم أحد الخواجات (الكفرة، الأجانب)، وكان قد مات فى هذا الوقت من السنة، وتُرك جثمانه حتى تعفن. وحتى مأكول مستحدث- كما رأينا- مثل "المنجا أونا" يروى أن فطيرته تُعجن بدم أولاد المسلمين، وما البيض الملون الذى يُوضع على سطح الفطيرة إلا للتمويه عن هذا الدم. وربما يتصل بهذه القصة ما كان يُروى لى فى طفولتى، لكى لا أُبْعد- أنا وأقرانى- كثيراً فى نزهتنا الشم النسيمية، من أن الكفرة يخطفون الصغار ويذبحونهم ويعجنون بدمهم فطيرة يأكلونها فى يوم عيدهم ويوافق شم النسيم.

وقد وافقت هذه الحملة، والتي ترتكز على أسس دينية تهدف إلى تنقية العقيدة وتصفية ممارسات معتنقيها، تغيراً فى أسلوب الحياة وتحوُّلاً فى أشكال الإنتاج وعلاقاته. وقد ألمح إلى هذا العامل الأخير رواتنا بعبارات أشرنا إليها فيما قبل وفحواها: انشغال الناس بهموم معاشهم وازدياد أعباء الحياة ومطالبها، وهذا صحيح تؤكده مشاهداتنا وملاحظاتنا من أن التغيُّر يبدأ من الممارسات ذات الطابع المرهق مالياً، والتى ترتبط بالتركيب العائلى القديم. ففى معظم الحالات بدأ التخلص من العادات الشم النسيمية بالتوقف عن اعتبار شم النسيم "موسماً" يتهادى فيه الناس. وتتدرج الممارسات فى التقلص، حتى إننا لم نعد نجد ما هو متفق عليه وشائع بين سائر المحتفلين إلا مظهرين:

١- تناول مأكولات مخصوصة (الفسيخ، البصل، الخس).

٢- القيام بالتنزه والفسحة.

ولعل هذا يفسر لنا كيف تقلص الاحتفال بشم النسيم فى بورسعيد، ويجعلنا ندرك الحالة التى أصبح عليها ونحسن فهمها.

الدمية فى الدائرة الشم النسيمية

غير أن وضع الاحتفالات الشم النسيمية ببورسعيد يتداخل معه الاحتفال بالدمية، وتستحوذ الدمية على معظم نشاطات المحتفلين. وقد يضاف هذا العامل إلى الأسباب الآنفة والداعية

إلى تقلص المظاهر الاحتفالية والممارسات الأخرى بموطنها.

والبادى أمامنا أن الاحتفال بشم النسيم ودائرته فى بورسعيد قد أخذ يتقلص ليتمركز حول المظهرين المهيمنين:

١- الاحتفال بالدمية والنار.

٢- الاحتفال بالفسحة وأكل المأكولات الشم نسيمية.

ونلاحظ أن المظهرين يتسمان بأنهما جَمَاعيان؛ أى يمارسان بواسطة احتشاد جماعى كما أنهما تَجميعيان، أى أن العناصر الاحتفالية تتكثف فيهما. فالاحتفال الأول تجميع وتكثيف للممارسات الخاصة بدفع الخمول والوخم، وأما الثانى فهو تجميع وتكثيف للممارسات الخاصة باستجلاب الحيوية والصحة. ومن هنا كان تعاقب هذين الاحتفالين. ومن هنا كان شرط إتمام الاحتفال الأول فى الساعات الأولى، وقبل شروق شمس يوم الاحتفال الثانى.

ولم تأت الملاحظة السابقة اعتسافاً، وإنما استخلصناها من فحص الإطار الاحتفالى الذى يجرى فيه هذان المظهران. وبالتحرى داخل المجال الكاشف عن وظيفة الدمية ودورها الذى تؤديه خلال هذه الاحتفالات.

إن الدمية تحيا وتلقى نهايتها داخل إطار هذه الدائرة الشم النسيمية. هذه الدائرة التى تدور حول محور ينتظم الممارسات والمظاهر التى تجرى داخلها، وهذا المحور يتغيا تحقيق منافع ثلاث.

١- التطهر من الأدران.

٢- دفع الأمراض والخمول.

٣-استجلاب الصحة والحيوية.

الدمية / الوخم

إن وضع الدمية داخل الدائرة الاحتفالية لشم النسيم، وفى محيط عالمها الشعائرى والطقوسى، هو ما يكشف لنا عن وظيفة هذه الدمية ودورها داخل هذا السياق.

فعندما يتم صنع الدمية، وتعليقها قبيل شم النسيم على شرفات البيوت وعلى أسوار سطوحها وفى الشوارع التى تتخللها، فكأنما يكون ذلك لكى تمتص- وفقاً لمبادئ السحر التشاكلى- جراثيم الوخم والخمول والمرض من المنزل والشارع.

وعندما تسير زفة الدمية فى استعراضها الموكبى يكون إشهاراً للعلاقة التى نشأت سحرياً بين الدمية والوخم والمرض، وهذا يفسر المعاملة المركبة التى تلقاها الدمية خلال الزفة والأطوار التى تمر بها أثناءها.

وعندما تُشعل النيران (وهى نيران طقوسية) وعندما توقد بالمخلفات القديمة (وهى مواد طقوسية أيضاً) وعندما تُلقى الدمية إلى هذه النيران، فما هذا إلا تكريس جماعى للتخلص السحرى من مسببات الوخم والخمول والمرض التى تلبست الناس ومساكنهم فى العام السابق، وتدشين لعام جديد موفور النشاط والصحة والحيوية.

(ملحق)

استكمالاً للفائدة رأيتُ أن أُلحق بالدراسة السابقة مُرشداً للجامع الميدانى لموضوع "احتفالات شم النسيم". وقد صّممته لكى يكون هادياً يستعين به الجامع الميدانى عند قيامه بجمع البيانات والمعلومات والأوصاف بتدوينها أو تسجيلها من موقع العمل الميدانى أو مكانه المحدد.

ومثل هذا "المُرشد للجامع الميدانى" أداة منهجية ضرورية للعمل الميدانى، وذلك حتى يتحقق الحد الأدنى من ضمان استقصاء جوانب الموضوع الذى يجرى الجمع الميدانى بخصوصه. فضلا عن أنه عندما يجرى جمع ميدانى للموضوع نفسه بواسطة أكثر من جامع ميدانى واحد، فإن التزام الجامعين "بمُرشد واحد يُصبح لا غنى عنه لتحقيق قدر مشترك من الانضباط فى عملية الجمع، ولتأمين التماثُل فى متابعة تفاصيل موضوع الجمع الميدانى. أما بالنسبة للجامع الميدانى الذى يشرع فى عملية الجمع وقد لا يكون على دراية كافية بجوانب موضوع الجمع، أو لم يكن منتبهاً إليها من قبل، فإن وجود مثل هذا "المُرشد" يوفّر للجامع الميدانى معرفة أولية ضرورية لضمان استقصاء جوانب موضوع الجمع الميدانى.

لكن قبل أن نبدأ فى إيراد "مُرشد الجامع الميدانى" لموضوع احتفالات شم النسيم، أود أن أضع أمام الجامع الميدانى اعتبارين أساسيين لابد أن يكونا محل اعتبار عند استخدامه لهذا

"المرشد" أو الاهتداء به :.

١-الجامع الميدانى على بيّنة- ولا شك-من أن تداخل عناصر موضوع الجمع الميدانى، وتكاملها مع سائر مُكونّات الثقافة الشعبية، أمر فى غنى عن مزيد من التأكيد عليه. ومن ثم، فإن تقسيم موضوع الجمع الميدانى إلى فقرات وعناصر وأسئلة، وما إلى ذلك، ليس إلا وسيلة دراسية تضمن منهجية الجمع وانضباطه وتُؤمّن الحدّ الأدنى من تقصّى موضوع الجمع الميدانى. وعند تطبيق هذا "المُرشد للجمع الميدانى"، يجب على الجامع أن يتجنب تلاوة فقرات المرشد أو قراءة أسئلته على الإخبارى، وإنما المأمول - كما نُكرر كثيرا- أن يستوعب الجامع كل فقرة فى ذهنه ثم يجرى حواره مع الجامع مُستخدما رؤوس موضوعاتها الفرعية وعناصرها كنقاط يرتكز عليها فى انتقالات متابعة موضوع العمل الميدانى، من جهة، وفى إنعاش ذاكرة الإخبارى، من جهة أخرى.

٢-مراعاة تمايُزات المادة المجموعة ميدانيا وتبايناتها وفقا لتمايزات أبناء الجماعات المحلية وتباين ظروفهم واختلاف الفترات الزمنية التى وجدت فيها هذه المادة. ولهذا نذكر الجامع بالانتباه إلى هذه الفروق وضرورة استيضاحها عند السؤال، مع مراعاة أن يذكر اجابات كل منها على حدة:

×الفروق الناتجة عن تغير الزمن: ما يجرى الآن، فى أيامنا هذه.

:ما كان يجرى منذ مدة، متى بالتقريب؟
xالفروق الناتجة عن اختلاف الطائفة أو الديانة.
xالفروق الناتجة عن اختلاف النوع (ذكر، أنثى).
xالفروق الناتجة عن اختلاف الأعمار (الكبار، الشباب، الصّبية، الأطفال).
xالفروق الناتجة عن اختلاف المهن.
xالفروق الناتجة عن اختلاف الوضع الاجتماعى (الأعيان، العُقال، ......).
xالفروق الناتجة عن اختلاف الموطن (الريف، البادية، الحضر، ......).

مُرشد للجامعين الميدانيين
للمادة المتصلة
بالدائرة الاحتفالية لشم النسيم

أولا: الفترة الاحتفالية:

١-اذكر الأيام السابقة على يوم شم النسيم- أو التالية له- التى يتم فيها القيام بممارسات مخصوصة!

٢-صف الممارسات الخاصة بكل يوم على حدة؟

٣-ما الاسم الشائع لكل يوم من تلك الأيام؟

٤-ما تفسير أبناء المجتمع المحلى لذلك الاسم وما يرتبط به من ممارسات؟

مثال لتلك الأيام وبعض تسمياتها:

١-الأحد الواقع فى الأسبوع السابق على شم النسيم: (أحد السعف)

٢-الاثنين السابق ليوم شم النسيم: (اثنين العصيدة)

٣-الثلاثاء السابق ليوم شم النسيم: (تلات الدم)

٤-الأربعاء السابق ليوم شم النسيم: (أربع أيوب)

٥-الخميس السابق ليوم شم النسيم : (خميس العهد)
٦-الجمعة السابقة ليوم شم النسيم : (الجمعة الحزينة)
٧-السبت السابق ليوم شم النسيم : (سبت النور)
٨-الأحد السابق ليوم شم النسيم : (أحد القيامة)
٩-الاثنين يوم شم النسيم : (الخماسين)
١٠-الثلاثاء التالي.

ثانيا : عناصر أساسية يجرى التعامل معها أثناء هذه الفترة الاحتفالية :

وضّح أشكال هذا التعامل وتفسير أبناء المجتمع المحلى له :

١-الماء

أ-رش الماء داخل المنزل، أو خارجه (أمامه) أو على عتبته) ؟
ب-الاستحمام فى مجرى مائى، أو داخل المنزل ؟
ج-غسيل أشياء (مثل الملابس) ؟
د-تعاملات أخرى ؟

٢-النار

أ-إشعال نار (بالشارع أو بالمنزل) ؟
ب-حرق أدوات أو أثاث قديم ؟
ج-إحراق نباتات عطرية أو بخور؟
د-اللعب بشعلات من النار أو الطواف بها ؟
هـ-حرق دمية أو عروسة من

القماش المحشو ؟
و-الربط بين إشعال النار وحرق البراغيث ؟

٣-النبات الأخضر

أ-الاستحمام بالعرعر أو الشدب ؟
ب-الغطس في الماء مع وضع بصلة على الرأس ؟
ج-استنبات حبوب (مثل : الحلبة أو الفول أو البصل ؟
د-تعليق أغصان صفصاف أو جريد على الأبواب ؟
هـ-تعليق بصل أو ثوم ؟ أين ؟
و-تعليق عروسة القمح (الفريك)- (أين) ؟
س-أكل الخس، البصل الأخضر، الملانة... ؟

٤-البيض :

أ-تلوين البيض ؟
ب-أكله (هل يُشترط عدد معين) ؟
ج-التقاذف به
د-الرهان عليه (المطاقشة)

٥-السمك المملح

الفسيخ، الملوحة، المقدد،

الرنجة، ....؟

٦-مواد أخرى؟

ثالثا : أكلات خاصة أثناء هذه الفترة الاحتفالية :

-هل يتم إعداد أو تناول أكلات خاصة خلال الأيام السابقة على شم النسيم أو أثنائه أو بعده؟

مثلا : -فى بعض المناطق كانت تعد وجبة من العدس لتناولها يوم الخميس السابق على يوم شم النسيم.

-فى بعض المناطق يخصص لكل فرد دجاجة يتناولها صباح شم النسيم.

-فى مناطق أخرى تعد أنواع من الفطائر والحلويات... الخ.

رابعاً : ممارسات خاصة تتم أثناء هذه الفترة الاحتفالية :

-هل يلتزم بأداء ممارسات خاصة خلال الأيام السابقة على شم النسيم أو أثناء الاحتفال به أو بعده؟

مثلا :-يسمى السبت السابق على شم النسيم بسبت النور فى بعض المناطق ويلتزم أبناء المجتمع المحلى بتكحيل عيونهم.

-يضع بعض الناس بصلة تحت رؤوسهم عند النوم فى الليلة السابقة على شم النسيم.

خامسا : موسم خاص :

-هل يعتبر يوم شم النسيم، أو أى يوم من أيام هذه الفترة الاحتفالية، موسما :

-يتبادل الأقرباء الهدايا؟

-يرسل ولى الأمر "زيارة" للبنات والأخوات المتزوجات؟
-يتم "التوسعة" فى الوجبة الرئيسية للأسرة؟
-يتم إعداد مطهيات أو مخبوزات أو حلويات مخصوصة؟
-صف ما يجرى من مراسم والتزامات متبادلة، وكذا تفصيل الأشياء والمواد المستعملة!

سادسًا: التجمّعات والمواكب:

-هل يتم عمل تجمع، أو السير فى موكب، يوم شم النسيم أو فى أى يوم من أيام هذه الفترة الاحتفالية؟
-عند إشعال ولعة النار؟
-عند رش الماء؟
-لعمل زفة؟
-للخروج للنزهة؟
-هل تتضمن فقرات الاحتفال أجزاء تمثيلية؟
-أو أجزاء تنكرية (صبغ الوجه، وضع شعر أو لحية مستعارة، لبس ملابس غريبة، وشم الجسم وتلوينه... إلخ).

سابعاً: فُسحة شم النسيم:

١-ترتيبات الخروج لغرض الفسحة.
٢-المأكولات التى يتم تناولها أثناء الفسحة.
٣-الملابس الجديدة.
٤-هل يشترط أن تتم الفسحة فى الحدائق أو بين المزروعات أو فى مكان بعينه؟

٥-هل لابد أن يكون مكانها بجوار مجرى مائى (على شاطئ النيل، ترعة،...)؟

٦-هل يفضل التنزه فى قوارب تعبر هذا المجرى؟

٧-ما أنسب الأوقات للبدء فى الفسحة؟

٨-وما أنسب الأوقات للعودة منها؟

٩-هل يشترط على المشارك فى الفسحة أن يجلب معه عند عودته شيئاً مما كان موجوداً أثناء ممارسات الفسحة (مثلا: بعضا من المأكولات، أزهار،... الخ)؟

١٠-هل توجد مظاهر ترفيه وترويح أخرى، أثناء الفسحة أو بديل لها؟

١١-كيف يتم الاحتفال داخل المنزل لمن لا يحتفل خارجه أو من لا يشارك فى الفسحة؟

ثامنا: التعبيرات الفنية المصاحبة:

-دوّن الأغانى والأقوال والأدعية التى يجرى ترديدها أثناء هذه الفترة الاحتفالية، وخاصة عند ممارسة شعائر التجمع أو القيام بإجراءات: رش الماء، وضع البصل، إشعال النار، احتشاد التجمع، دورة المركب، الخروج للفسحة، ... الخ.

-صور الأشكال والرسوم ومعالم الاحتفال.

-سجّل وصوّر فقرات المواكب ومظاهر التجمع.

العريس ملكاً ×

تقصّ احدى الحكايات الشعبية أن شاباً عاش زمناً مع بعض الشيوخ في بيت مغلق دون أن يعرف غوامض عالمهم. ولما أراد أن يكتشف سرهم فتح باباً، كان موصداً، فوجد نفسه في فضاء رحب، ثم حط رخ وحمله إلى جزيرة وراء البحر. وعلى ساحل الجزيرة وجد موكباً من الحسان يتقدم إليه. ولما اقتربن منه، هتفت به البنات:

"أنت الملك العريس!!"

قد يكون هذا الهتاف متمشياً مع سياق الحكاية. وهو كذلك بالفعل. لكنا نريد أن نتجاوز سائر الحكاية، بعناصرها بالغة التكثيف، وبنائها المحكم المشبع بالدلالات. وسنقف عند الهتاف بمنطوقه المجرد:

"أنت الملك العريس!"

ذلك أن هذا الهتاف يثير مجموعة من التداعيات تذكرنا بممارسات تجرى - أو كانت تجرى- في احتفالات الزواج في

× التراث الشعبي، العدد السادس، السنة الثامنة، بغداد، ١٩٩٧.

بيئتنا الشعبية، وهذا يدفعنا للقول بأن هذا الهتاف مأخوذ من "أصل واقعي" انبنى عليه الاستعمال الفنى الوارد فى الحكاية المذكورة.

كيف يتأتى ذلك؟

وما هو ذلك الأصل الواقعى؟

بفحص الممارسات التى تجرى بمناسبة العُرس سنجد أن هناك جانبًا أساسياً في الاحتفالات الزفافية يقوم على تكريم العريس وتنصيبه ملكاً. ويجرى ذلك على ثلاث مراحل: الأولى فى ليلة الحنة، والثانية: فى يوم الزفاف، والثالثة: فى اليوم التالى للزفاف.

فى ليلة الحنة:

فى ليلة الحنة- فى الفيوم- يقوم العريس، مصحوباً بأصدقائه، بدورة فى القرية "لفّة" يمر فيها على بيوت أقاربه ومحبّيه ومعارفه يدعوهم لحضور احتفالات الفرح وللانضمام إليه، وإعلامهم بمكان وتوقيت التجمع، ثم يتوجه إلى بيت أهل العروسة حيث يتناول العشاء هو وجماعته، وقد روى بعض الإخباريين أن بقية الاحتفال كانت تتم- قديماً- عند أهل العروسة. أما الآن فقد تغيرت المراسيم وأصبح جمع العريس ينتقل إلى منزل أحد محبّيه، الذى يدعو الجماعة لإقامة الليلة (ليلة الحنة) لديه. وروى أنهم أصبحوا مؤخراً ينتقلون إلى بيت أهل العريس.

وعند تحنية العريس، يبدأ الاحتفاء التمجيدى بالعريس يأخذ مستوى شعائرياً. ونحن نعلم أن فى بلاد النوبة كانت تتم تحنية جسد العريس كله، ثم يغتسل مباشرة، ثم يحنّى كفّيه وقدميه، وفى الفيوم قد يكتفى العريس بتحنية كفيه فقط. ولكنه فى كل الأحوال يجلس على مقعد مرتفع وتوضع وسادة تحت قدميه، ويقف "المزين" بين يديه "يشوبش" لُمحبّى العريس آخذاً النقطة، ومعلناً عن صاحبها بصوت مرتفع موقع:

"شوبش فلان.. وعقبال عنده... دايما فلان.. وعقبال عنده".

وبانتهاء هذا الجزء ينتقل الاحتفال إلى جزئه الأخير. وفيه يُرفع مستوى العريس التمجيدى؛ **إذ يُعلن ملكاً لكنه ملك يملك ولا يحكم**، فإن جمع العريس ينتخب "سلطاناً" من بين كبار الحاضرين وأكثرهم تمتعاً بالهيبة الاجتماعية التى تجعله قادراً على إدارة الجلسة، مسموع الكلمة. وهذا السلطان يغدو هو الحاكم الحقيقى، يتمتع بصلاحيات الحكم والتنفيذ معاً. ويبدأ السلطان ممارسة صلاحياته بتعيين اثنين من الوزراء ينضمّان إلى معيّة الملك يرافقانه دوماً ولا يتحركان بعيداً دون إذن السلطان. ثم يُعيّن السلطان رتباً أخرى تنفيذية مثل الضباط والعساكر والخفر. ولعل من أنشطهم ذلك المعّين على "عدّة الشاي" لتجهيزه وتقديمه والآخر الذى يعيّن مراسلة خاصة به.

ويُعلن السلطان - بعد تمام إجراءات التعيين المشار إليها- تمام خضوع الجلسة لسلطته بأن يصيح : "قُفلت الجلسة" فلا حديث ولا حركة إلا بإذنه وإلا خضع المخالف لحكم فورى يُنفّذ فى الحال. وعادة يكون الحكم فى دائرة الغرامة المالية، التى وحدتها المليون. والمليون هنا يعادل قرشا «صاغ» من نقدنا. وعموماً يُراعى فى تحديد مقدار الغرامة مقدرة المُغَرم المالية. وتتجمع تلك الغرامات لتُضاف إلى خزانة الجلسة، التى يُصرف منها على الاحتياجات العامة كاستجلاب الشاي والسكر والسجائر، وما إلى ذلك من لوازم الجلسة الطويلة.

وتمويل الجلسة لا يعتمد على غرامات المخالفات وحدها، ولكن هناك أيضاً غرامات من يفشل في متابعة لعبة من ألعاب السهرة. ومن تلك ألعاب تعتمد على المهارة القولية كالقدرة على التصاعد في عدّ أشياء مفردها يُربك النطق عند التثنية والجمع؛ ومنها أن يرتّب الجالسون ترتيباً رقمياً، وعلى الشخص أن يسارع بالرد عند النداء على رقمه فى إحدى الألعاب، مع إكماله الفورى للأقوال التى تردد مصاحبة للعبة؛ ومنها طرح ألغاز ومسائل معقدة. وكذا منها ما يعتمد على تمثيل وقائع قضيّة وهمية تُعرض على السلطان يُفاجأ فيها أحد الحاضرين بأنه مُتّهم وعليه أن يترافع مبرئاً نفسه من التهمة، بينما يقوم آخرون بأداء الأدوار الشُرطية والقضائية اللازمة.

وتستمر السهرة، وقد أصبحت مراحاً لعديد من ألوان المأثور

الشعبى ومجالاً للمتعة ووسيلة لتحقيق عدة وظائف اجتماعية، وعلى الأخص كونها مظهراً للاحتفال بالعريس وتكريمه، وقد تظل الجلسة منعقدة إلى الصباح؛ وإذ ذاك تسقط سلطنة السلطان.

الدورة الصغرى:

أما العريس فيظل وضعه الاحتفالى قائماً، بل إن عنصراً جديداً يدخل فى مظاهر الاحتفال، وبه ينتقل الاحتفاء بالعريس نقلة جديدة. ففي الضحى يدور موكب العريس "لفة" فى شوارع القرية، مصحوباً بالطبول والمزامير. وكأن تلك "الدورة" إعلان شامل هذه المرة عن عرس العريس وإشهار لوضع العريس الاجتماعى الجديد. وتنتهى "الدورة" بإفطار احتفالى لجمع العريس بمنزل أهله.

أما فى الظهيرة فيدعى الكبار وعُقّال القوم لغداء احتفالى بمنزل أهل العريس. ثم يتوجه هذا الجمع من الكبار والعُقّال لمنزل أهل العروسة ليعقدوا عقد الزواج، وتكون "فرقة المزيكة" قد انتقلت هى الأخرى أمام المنزل لتعلن- هى والزغاريد- فرحة تمام العقد.

الاستحمام الاحتفالى:

وعلى العريس أن يقوم بشعيرة تطهرية، وهى الاستحمام الاحتفالى المُعلن كعنصر رئيس فى طقوس "عبور" العريس من مرحلة اليفاعة إلى مرحلة الرجولة.

ومن المرعىّ أن يتم استحمام العريس لدى أحد أقربائه أو أصدقائه، ويبدو أن وجوب استحمام العريس خارج داره يرتبط بنفس شعائر طقوس العبور حتى إذا ما دخل على دار عرسه يكون قد تطهر واكتسب ميلاداً جديداً. ويقوّى هذا الظن أن عريس النوبة كان يتعين عليه أن يستحم فى النيل.

وهناك ملاحظتان أخريان تتصلان باستحمام العريس لعلهما تدعمان هذا الظن:

أولاهما: علنية الاستحمام فلقد روى الكثيرون أن التقليد القديم كان يقضى بأن يستحم العريس فى الشارع وأمام البيت، أو على الأقل فى ساحته، ومن حوله أصحابه يداعبونه تحت أنظار جمهور القرية، وقد رُوى لنا فى واحة بولاق (إحدى الواحات الخارجة بالوادى الجديد) شيئاً مماثلاً. وبقايا هذا التقليد موجودة فى قرى الجيزة المصاقبة للقاهرة، حيث يستحمّ العريس بحضور أصدقائه. وقد أشرنا من قبل إلى عريس النوبة الذى يستحم فى النيل يحيطه أصدقاؤه.

ثانيتهما: استبدال ملابس العريس القديمة بأخرى جديدة. وهذه ممارسة يقوم بها كل العرسان- فى حدود معلوماتنا- ولكن الملاحظ أن عملية الاستبدال هذه لا تتم بشكل فردى، وإنما تأخذ شكل الشعيرة الاجتماعية. إذ إن الخياط الذى يوصل الثياب الجديدة إلى العريس يقوم بتقديمها بأسلوب احتفالى ثم "يُلَبسه" إياها، وينال فى مقابل ذلك هدية، وقد "يشوبش يلمّ

نُقطة" على ذلك.

والعريس فى قرى الجيزة، المشار إليها من قبل، يحيط به أصدقاؤه قبل استحمامه، ويظلّون يشاكسونه إلى أن تتمزق ملابسه القديمة تمزقاً كاملاً. أما أصدقاء العريس فى النوبة فإنهم يلهبونه بسياطهم أثناء محاولته لبس الملابس الجديدة بعد استحمامه.

مهما يكن من أمر فإن شعيرة الاستحمام الاحتفالى قد تحّولت من بعد إلى الحلاقة الاحتفالية، وهو تقليد يسود قرى الجمهورية التى تركت الاستحمام المعلن.

الحلاقة الاحتفالية:

وعند الحلاقة يجلس العريس أمام المنزل ويقوم "المزيّن" بحلاقة شعره، بينما "يشُوبش عليه" لما "يُنقطّه" مُحبُّو العريس ومجاملوه. وقديماً كان أصحابه يشاركونه الحلاقة بدورهم.

والملاحظ الآن أن العريس قد يقوم بالحلاقة قبل هذه الممارسة العلنية، ولكنه (يتجلّى، يجلس جلسة بارزة للاستعراض) ويقوم الحَلاق بنفس المراسيم و"الشوبشة"، بصرف النظر عن الحلاقة الفعلية مما يؤكد الطبيعة الاحتفالية لأصل هذه الممارسة.

التواوية:

وقد ارتبط باحتفال الاستحمام، ووريثه الحلاقة، فضلاً عن مراسيمه وممارساته الخاصة، لون فنى قولى مُغنى يدعى "التواوية" فى رواية و "المواوية" فى رواية أخرى.

ويؤدى هذه التواوية أحد الأفراد المتجمعين حول العريس. والشكل الأصلى للتواوية عبارة عن مقطعات شعرية صغيرة فى حدود البيتين، تأخذ شكل الصيحات أو التهليلات. وأداؤها يعتمد على التكرار الذى يتخلله صيحات المجموعة المحيطة: أيوه، طويلة، ممدودة. مثل:

المغنى: أيوه...

الجماعة: أيوه...

: ياحطة الطَشت شيليه..

: أيوه

: سايق عليك النبى

لتزغرتى يا صبية

وثانية كلماتها: يا بادر القمح نقّيه... نقيه

ونقّى البعض تقاوى

: أيوه

: فضّلك من أمّات الكريش

:نقى الرفيع المساوى..

وثالثة كلماتها: أول كلامى... بامدح الزين

: أيوه

:عنب ديب

يا ما أكلنا م العنب طايب

:أيوه

: ياما نزلت دموعى..

: على فرقة الحبايب.

وقد يتنافس صديقان فى إثبات براعتهما فيتنازلان. وها هو أحدهما يستهين بالآخر:

لا انت مواوى- ولا جد جدك مواوى...

ولا تأخذ المواوية شطارة...

لا أحطك بين حجرتين، والطُس عليك بالمحارة...

إلا أن التواوية كنوع فنى آخذة فى التغير بتأثير الموال، فقد صار من المألوف أن يغنّى المواوى الموال باعتباره مواوية. وها هو نص لعله يوضح النقلة:

يانى ويانى

قبلى البلد نخل ونخيل،

وجاموس ملوّى قرونه،

دا اللى يُقعُد جنب الصبايا ساعتين،

النعس يطير من عيونه

- أيوه

- فرش الحرام وانطرح نايم..

ده نايم ولا هوش نايم..

دا رمش عينه بظرفين..

حارس العنب فى الجناين...

أما مثال الموال الصريح والذى لا يظهر فقط فى شكله

الشعرى، وإنما أيضاً فى طريقة الأداء من الوجهة الموسيقية، وفى لازمة أدائه من وضع اليد على الصدغ، بل وفى كليشيهاته التقليدية:

يا ليل.. ياعينى
البنت قالت لابوها، ولا اختشت منُه،
تُوب الحيا داب- يابه- والنّهد بان منُه..
إذا كنت خايف على عرضك- يابه- وهاتلُمه...
إدّى بنتك للى عينها منُه...

وهكذا بعدت التواوية عن الشكل الصيحاتى الأصلى لها. ولتلك التغيرات، وهذا الاستبدال، أسباب نوجزها فى مجموعتين: واحدة ذات جذور اجتماعية والأخرى ذات طبيعة ثقافية.

أ- لقد تغير شكل الإنتاج تغيراً ملموساً؛ وبالتالى تغيرت علاقاته، وترتيباً على ذلك تغيرت الالتزامات الاجتماعية. وبعد أن كان العُرس هو عُرس الجماعة كلها، وكان الكُلّ يشارك فيه بقدر أو بآخر أخذت المشاركة فى الانخفاض إلى حدها الأدنى. وما عاد لدى الناس، لا الوقت، ولا الحس بالجماعة الذى يذيب الفردية وانغلاقها على نفسها.

ب- مع التغيرات السابقة، ونتيجة لها، حدث تغير فى التركيب الثقافى، خاصة بعد انتشار أدوات الاتصال الحديثة الإعلامية. وضعف الإحساس والتقدير للمأثور الشعبى، وقلت

فاعلية المشاركة فيه، وبرز دور المحترفين وأشباههم؛ مما أحدث استبدالاً - على أيدي المحترفين - وإزاحة وإحلالاً ثقافياً.

مهما يكن من أمر، لنعد إلى العريس، وممارساته الطقوسية والشعائرية للنظر فى بقية مراحل إعلانه ملكاً، خاصة أننا اقتربنا فى خطواتنا من تمام أخذه لهذا المظهر.

موكب الزفّة:

بعد أن يتم استحمام العريس أو حلاقته الاحتفالية تأتى "الدورة" الكبرى التى يزف فيها العريس بموكب كبير له نظامه المراسيمى الخاص. يدور موكب العريس فى الشوارع الرئيسية للبلد، كما لا يفوته أن يمر على أماكن أقاربه ومحبيه. وعادة، كانت تأخذ هذه "اللفة" ساعات طويلة قد تصل إلى أكثر من ست ساعات.

ويكون العريس سُرّة الموكب وبؤرته، يرتدى الزى المفترض أنه زى علية القوم بالمنطقة. وقديما، كان يمتطى "فرساً" يعلن عن فروسيته ويميزه عن سائر الموكب. ولكنه فى الشواهد الأقرب يسير ومن خلفه أحدهم يحمل كرسياً يجلس عليه كلما توقف الموكب بين حين وآخر أمام أحد البيوت أو الدكاكين التى تحييه بالنقطة أو الرقص أو تقديم الشربات وعلى جانبيه وزيراه، ومن حوله أصدقاؤه كحاشية تحميه وتهلّل له، وتهتف مغنية صيحات من مثل:

آدى العريس، لبأس الجوخ،

وابوه دقّاع الغرايم.

وليست كل الصيحات تتعلق بالعريس، بل إن معظمها غزلي.. فقد تأخذ أحدهم النشوة فيصيح ويردد وراءه الشباب:

أنا عارف اللى قتلنى.. أسمر برقبة طويلة..

وعندما يصيح الشباب صيحاتهم يلتفون في دائرة متشابكين، أذرعهم تلتف على أعناق بعضهم البعض مكوّنين دائرة وجوههم إلى داخلها منحنين فتقترب رؤوسهم. أما في المناطق التى تختلط فيها العناصر البدوية بالعناصر الفلاحية، منتقلة نحو الثقافة الفلاحية الخالصة، فهى تعتمد على التصفيق و"الحنجلة" الراقصة أثناء هذه الصيحات..

وفى مقدمة الزفة فرقة الطبل والمزمار، أما فى مؤخرة الزفة فالكبار ومن خلفهم السيدات. وبهذا يُترك وسط الزفة للشبان ورقصهم وصياحهم أمام العريس.

ولّما يمسى الليل على الزفة تُجلب "الكلوبات" للإضاءة، ويكون على جانبى العريس بالتخصيص كلوبّان.

لكن العريس البدوى لا تحدث له مثل هذه الزفة، فموكبه أبسط وإن كان يشتمل على العناصر الاحتفالية الأساسية، وخاصة ما يتعلق منها بوضع العريس الخاص. فها هو موكبه يتحرك من بيت صديق أو قريب كان قد استضافه. فى المقدمة العريس وقد تأبط ذراعيه صديقان ملتحمان بجسده، بينما يسير وراء الثلاثة شخصان قد نشرا "حراماً" (جرد) أبيض

صافى البياض بعرضه كله على امتداد ذراعيهما بحيث يوازى ارتفاع رأس العريس، ووراء هذه المقدمة سائر الموكب من الرجال يطلقون الأعيرة النارية.

وعادة يُزف العريس البدوى فى الظهيرة وأقصاها العصر، ولعل هذه السِّمة (توقيت زفة العريس) إحدى السِّمات الفارقة بين الجماعات ذات الأصل البدوى وبين الفلاحين الأصلاء.

وفى مقابل بساطة زفة العريس البدوى، يلقى العريس فى شمال الدلتا، وخاصة مدنها الساحلية، موكباً أكثر غنى بالمظاهر الاحتفالية. ولقد عايّنا فى رشيد موكباً حاشداً امتد حوالى نصف كيلو متر يتكون من عدة أجزاء.

ففى المقدمة، صبية العائلة ويافعوها، وبأيديهم عصىّ طويلة من الأجزاء العريضة من الجريد يرقصون بها ويقرعون الأرض والحوائط، وتوحى تلك التصرفات بأصل شعائرى سحرى.

يليهم بفاصل صغير بعض الشباب ممن لا يقدرون على المشاركة لا فى الرقص ولا فى الغناء؛ إما بسبب حماية الموكب، أو الحدّ من اندفاعات الصغار، أو التظاهر بالوقار. ثم تتلوهم الفرقة الموسيقية تسير بنظام على هيئة طابورين على جانبى الشارع بينما القائد فى الوسط، ويستدير ليواجه سائر الموكب ويقترب من "حرم" العريس عند إعلان "النُّقطة" أو العزف لأحد الراقصين أو "ضرب السلام".

صيحات الزفّة:

ويتلو الفرقة الموسيقية جماعة الشبان ويترك لهم مدى واسعاً يسمح لم بالرقص والتجَمع للهتاف للعريس. ولكنهم يراعون أن يتركوا "حرماً" أمام العريس لا يدخلونه إلا عندما يواجهونه بين الحين والحين داعين:

صلاة النبى.... ترضى النبى

حصوة فى عينك... ياللى ما تصلى.... على النبى...

وعند صياحهم يلتفون فى دائرة، متشابكي الأذرع الموضوعة على الأعناق وجوهم إلى داخل الدائرة منحنين إلى الأمام فتلتقي رؤوسهم، وقد يشكّلون نصف دائرة مركزها العريس عندما يصيحون له مباشرة وخاصة بدعائهم السابق...

أما صيحاتهم الأخرى فتدور إما حول العريس، وتمجّده باعتباره "فتى" مثل:

بيرة...بيرة

وعريسنا بيشرب.... بيرة

أو تصوره شجاعاً– هو وجماعته الحامية– يخترق ويتحدى:

عريسنا.. واصل.. بالنيابة..

واصل.. بالحكومة.. واصل..

أو قد تمجد مهنته وأهله:

بحرى.. بحرى... صيادين.. بحرى.. البحارة.. بحرى..

أجدع ناس.......بحرى.

– ومن الصيحات ما يحمل إشارات جنسية:

يا حلوة
عايزين الخبر
هاتى بوسة
والحلو يكعبر
هاتى بوسة
ونحل الكمر.

- ولكن الغالبية من الصيحات غزلية. من مثل:

الحنة.. الحنة
يا بنات
وأنا الحناوى
أجرح وأداوى
والبنات.. ع القنطرة
والشعر.. بيلعب فى الهوا.

ومنطقة الشبان فى الزفة هى مجال الرقص، سواء أكان الراقص من بين المشاركين فى الزفة أم من بين مجاملى العريس. والرقص، هنا، من النوع الذى يرمى إلى إبراز العُجب وإظهار البراعة "التّفنُّن"، بالإضافة إلى جمال التشكيل الحركى. ويدخل حمل الكراسى والمقاعد الثقيلة، واللعب بالسكاكين والخناجر، والتلويح بالشيلان والعصىّ، كعناصر أساسية فى الرقص.

ويبدو أن لتلك الرقصات أصولاً سحرية طقوسية، بل يمكننا

أن نُعمّم هذه الملاحظة على رقصات العرس جميعاً، خاصة إذا قرنّاها برقصات "فضّ البكارة" وما تحمله من طوابع طقوسية كأنها استمرار لرقصات الخصوبة القديمة.

على أى الأحوال، فإنها تقدم الآن بين "يدىّ" العريس وكأنها تحقق، فضلاً عن وظائفها الأخرى، مظهراً احتفالياً بالعريس، مما يذكرنا باللاعبين والراقصين بين يدى الملك.

"حرم" العريس وفضاؤه:

وضع العريس فى الزفة وموقعه يؤكدان مكانته الملوكية، إذ يلاصق العريس من جانبيه شابان كمرافقين دائمين، ويحاذى كل منهما صبى صغير يحمل كل منهما باقة من الورد، وعلى الجانبين حاملان لمشعلين أو كلوبّين كبيرين. أما أمام العريس مباشرة فيسير بظهره أحد الرجال الشداد. بينما يوجد آخر خلف العريس مباشرة، وخلف هذا حامل كرسى العريس مباشرة. ثم صف متراصّ من الشبان.

وكما قلنا، أمام مجموعة العريس هذه "حرم" لا يدخله أحد إلا الشاب المواجه للعريس والذى يسير بظهره، وبين الفينة والأخرى يدخل إلى الحرم دائرة الشبان ليصيحوا للعريس ويصلوا على النحو الذى أوردناه من قبل.

وعند توقف الموكب يصبح حرم العريس مجالاً جيداً لاستعراض الرقصات التى يقدمها محبّوه من دائرة الشبان، وعلى مشارف الحرم يقف رئيس الفرقة الموسيقية مواجهاً

العريس معلناً بصوت شعائرى منغّم النقوط واسم صاحبه:

شوبش يا محبين العريس

أول.. وثانى.. وثالث..

ويجلس العريس على كرسيه يستقبل هذه التكريمات بينما يروّح عليه أحدهم، وينثر آخر العطر أو يرش ماء الورد. وكانت إحدى قريبات العريس - قد تكون أمه نفسها- تقترب إذ ذاك لترش الملح والأرز وربما "الملّبس" (الكراملة، الطوفى، البنبون) أيضاً. وقديماً، كانت إحدى السيدات تقف بجوار مجموعة العريس، أو على الحد بين جماعة الرجال والنساء فى الموكب، رافعة فى يدها حديدة فرن وقد غُرس فيها مجموعة من أرغفة الخبز.

ومن خلف حاشية العريس، تلك تأتى جماعة الكبار والشيوخ والعقلاء الذين يشاركون فى الزفة، ومن ورائهم جماعة النسوة والبنات وحاملات المباخر وراشّات الملح والحبوب والملّبس وما إلى ذلك، مغنيات مزغردات.

وعلى الإجمال، فإننا نلاحظ أن مواكب العريس وممارساته تختلف وتتنوع وتأخذ العناصر الداخلة فى بنائه طوابع مختلفة فى مناطق الجمهورية المختلفة؛ إذ إن "السّلو" (العادة، العُرف) يختلف كما يقولون. ولن نتابع هنا هذه التنويعات المختلفة، فالمقام لا يسمح فى مثل هذه الدراسة التخطيطية. وهذا ما صرفنا عن متابعة الدلالات الشعائرية وراء كثير من العناصر

التى أوردناها . لكننا نشير بوجه عام إلى أن بعض المواكب قد يُضاف إليها أجزاء دينية . وأخرى قد يغلب عليها طابع المشاركة المختلفة بين النساء والرجال .

والمهم هنا بالنسبة لموضوعنا أن العريس فى دورة الزفة يصبح بؤرة الجماعة وملتقى طقوسها الاحتفالية ، وترتفع درجة التعامل معه إلى مستوى ملوكى .

وزيرا العريس :

وإذا كانت ممارسات الزفة السابقة لا تُطلق على الأشخاص المشاركين ألقاباً ، إلا أنه يبدو أن الأمور كانت تختلف فى الماضى . وها هى بقايا تلك العادة مازالت آثارها موجودة ، حيث كان العريس النوبى يُعيّن صبياً حارساً له يحمل "سوطه" ويسبقه دائماً ليعلن عن مقدم الأمير ، وفى الوقت نفسه يرافقه وزيران . وللأمير العريس ، بالإضافة إلى سوطه وخنجره ذى الفاعلية السحرية ، سيف يطرق به ثلاث طرقات شعائرية على باب العروسة قبل أن يُفتح له الباب .

وفى الصعيد الأعلى ، وخاصة منطقة قنا ، مازال العريس يُعيّن مرافقا له يسمى "عم العريس" يحمل كرباجا (سوطاً) ويقوم بوظائف حارس العريس ومستشاره ووصيفه الخاص .

هناك من الشواهد ، إذن ، ما يحدو بنا إلى الاعتقاد بأنه كان يتوجب فى الممارسات القديمة وجود شابّين على الأقل من "لدات العريس" يصاحبانه دوماً خلال أيام الاحتفال الشعائرية ، وهما

من أطلق عليهما الوزراء. ويبدو أن وجودهما كان مطلوباً- بالإضافة إلى أدوارهما الأخرى- من الوجهة السحرية حيث كان يتوجب تضليل القوى الشريرة فلا تتعرض إلى العريس من بين رفيقيه.

ويبدو أن فكرة "الرفيقين" من الأفكار بعيدة الإيغال فى التراث الاعتقادى العربى. وكلنا نذكر القصائد الجاهلية التى يسأل فيها الشاعر صاحبيه- المفترضين- أمراً ما. وأشهر تلك القصائد معلقة امرئ القيس: قفا نبك من ذكرى حبيب.

العريس يتجلّى:

على أى حال، نعود إلى زفة العريس للنظر إليه هذه المرة وهو فى وضع جديد يؤكد حالته الملوكية. ففى شمال شرقى الدلتا وأيضاً فى الحضر والمدن، يقام للعروسين سهرة كاملة يحييها عادة محترفون. ويكون أداء أولئك المحترفين برنامجاً ذا فقرات من الغناء والرقص والتمثيل. ويتم ذلك البرنامج على منصة متسعة تتناسب مع ضخامته. وفى صدر تلك المنصة، يزف العروسان، والمقصود بذلك هو حضورهما لفقرات الحفل التى تُؤدّى بين أيديهما. -وتسمى جلستهما تلك "الجلوة" والفعل منها "يتجلى". ولا يغيب عنا دلالات هذا الاصطلاح والظلال والإيحاءات الملوكية وراء استخدامه. ويؤكد هذا المقام الملوكى المراسيم والإجراءات التى يتبعها العروسان، والأخرى التى يعاملهما بها سائر الناس، خلال زفتهما أو جلوتهما. وأكثُر من

هذا إبرازاً للحالة الملوكية أزياؤهما، وعلى الأخص ملابس و"إكسسوار" العروسة. فالعروسة تضع على مقدمة الرأس "تاجاً" (وهم يستخدمون هذا الاصطلاح) وربما كان هذا التاج مجرد إكليل من زهور الفل البيضاء، أو من حبات "اللولى" والفصوص اللامعة. وليس بعيداً عن هذا الاصطلاح السائد بين المسيحيين الذى يشير إلى زواج العروسة بأنها "تكللت".

ويجلس العروسان على كرسيين مرتفعين داخل "كوشة" أشبه بالعرش الملكى فى صدر المنصة التى تقدم عليها العروض لجمهور الحفل، أو من وجهة نظر أخرى، يكون الحفل بأسره بين أيديهما.

وأعراف هذه الزفة كانت تقضى بأن تُغَير العروسة "توب الزفة" من حين إلى آخر. وكانت تلك الثياب ثلاثة فى العادة، وقد تزيد عند العروسة المقتدرة إلى سبعة، تبدأ بالأبيض ثم اللبنى ثم البمبى، وتحييها المغنيات عند كل "تغييرة":

يا عروسة يا لابسة الأبيض (اللبنى، البمبى)

ما هو لا يق عليكى.

(ما هو هنا، أو "أهو" أحيانا، تعنى "أنه" مؤكدة).

وكان العريس يصحب عروسه التى تتأبط ذراعه عند دخولها وخروجها ويسيران فى مشية جليلة تتفق مع مهابة وضعهما الجديد. بينما تحيّيهما دقات الموسيقى وأغانى المغنّين وصيحات جمهور المحبّين، وعند دخولهما أو خروجهما يُعزف

لهما سلام خاص.

وعند مغادرتهما الحفل للمرة الأخيرة يعزف لهما سلام كبير. ثم تسير أمامهما الراقصة الرئيسية ترقص، ومن ورائها تُوقّع ضاربات الدف دقة خاصة معروفة باسم دقة الزفة، وعلى جانبيهما عذراوتان كل منهما تحمل شمعة، وفى أعقابهما طفل وطفلة، بينما تُشغل أم كل منهما بملاحقة الموكب الصغير برش الملح والحبوب وخاصة الأرز (لأنه أبيض) أو القمح وحلويات الملَبس، وربما رشّتا "بدرة" من العملات الصغيرة.

وبعد مغادرتهما ينتهى الجزء الأقرب إلى الوقار فى السهرة، ويبدأ الجزء الأكثر حرية وانطلاقاً، وكأن وجودهما كان يفرض هذا الوقار النسبى.

وقد أشرنا إلى العروسة، هنا، نظراً لبروز المصطلحات الخاصة بها والتى يدخل فيها عناصر ملوكية واضحة؛ إذ إن العريس يكتفى بالمظهر الرسمى ويرتدى الملابس النموذجية لعلية قومه، والمرعىّ فيها أن تكون ملابس الشباب، فلا يضع مثلاً على رأسه العمامة (فهى ترتبط بالشيوخ ورجال الدين).

فى الصباحية:

ما عاد لنا- بعد هذه الأمارات والشواهد- أن نشك فى قيام العريس بدور الملك خلال احتفالات الزفاف. غير أن الفترة الاحتفالية للعُرس كانت تمتد إلى الأسبوع التالى للزفاف، فكيف كان وضع العريس إذ ذاك؟

المؤكد- وفق المادة التى بين أيدينا- أن العريس كان يظل إلى اليوم التالى للزفاف قائماً بدور الملك.

ففى الصباح التالى لليلة "الدخلة" يخرج العريس وأصحابه إلى "الجنينة"، والمقصود بالجنينة هنا "غيط به شجر"، وعادة يكون هذا الشجر شجر فاكهة، خاصة وأن هذا التقليد مازال معمولاً به- فى حدود ما رأينا- فى واحة بولاق والفيوم فحسب. ويظل العريس مع أصدقائه يسمرون ويقصفُون اليوم كاملاً، وفى آخر النهار يروح العريس وسط تهليل أصحابه وغنائهم إلى أن يصل إلى دار عرسه وإذ ذاك ينفضّون.

العرّاسة:

إلا أنهم فى الفيوم ما زالوا يتّبعون أثناء هذا النهار تقليداً يسمى "العرّاسة". وتأخذ العرّاسة شكلاً مماثلاً لسهرة ليلة الحنة. ولكن المدى هنا أوسع من حيث الزمان (فلديهم اليوم بطوله)، ومن حيث حرية الحركة (فلديهم متسع الجنينة)، ومن حيث حرية الصخب (فلا تحرج من شىء نتيجة بعدهم عن المساكن). وبهذا تتخذ العّراسة صورة تمثيلية كبيرة يدور فى إطارها تمثيليات أصغر مبنية على التواضع، على أن التمثيلية الكبرى حقيقة واقعة.

يأخذ العريس دور الملك معه بلاطه وحاشيته التى تتدرج من الوزير إلى العسكرى، وتُحدد المسئوليات والاحتياجات الأساسية المطلوبة للجلسة، كما يتم توزيع المهام على الأفراد

القادرين على النهوض بها.

وهنا، أيضاً، يملك الملك ولا يحكم، ولكن من حقه استئناف الأحكام عند رفع الأمر إليه. والوزير ينطق باسمه. وباسمه أيضاً يعقد الجلسة ويفضها وينفذ نظامها وقوانينها.

وهنا أيضاً- وعلى مدى أوسع- تنشط ألوان من المأثور الشعبى الخاص باللعب والسمر وأنواع الفنون، وعلى الأخص القولى منها (كالأشعار والأغنيات والألغاز) والتمثيلى على النحو الذى سبق وصفه.

ومجال الغرامات هنا متسع للمخالفات والأخطاء والهفوات. فلا بد للمشارك فى العراسة أن يكون يقظاً حاضر البديهة، داخلاً فى "اللعبة" بإتمام التقمص لدوره فى التمثيلية ويوقع الوزير الغرامات بوحدة المليون، التى أشرنا إليها، كأحد مظاهر تفخيم معاملات التمثيلية. وتشارك الغرامات مع النقوط فى تكوين الخزانة العامة التى يُصرف منها على أبواب إنفاق العرّاسة من شاى وسكر ومعسل وما إلى ذلك.

صولجان الملك:

ويتميز الملك والوزير فى العرّاسة- عن الاحتفالات السابقة- بأن كلا منهما يحمل صولجاناً مصنوعاً من الجريد الأخضر الذى يُقطع من النخيل المجاور. ويسمى صولجان الملك "الجلنار". وهو يأخذ شكلاً "محزّزاً"، وتراعى فى تسويته قيم جمالية (بملاحظة غير متخصصة، نستطيع أن نقول إنه قريب

الشبه من بعض الصولجانات الفرعونية، وكذا يعطى ملمحاً من العصيّ المقدسة عند الشعوب القديمة). أما صولجان الوزير فيسمى "الطرطأة" وهو أقرب للعصى التى كنا نعرفها باسم "المقرعة" فى أيدى شيوخ الكتاتيب أو عرفائها. ويبدو أن مصدر تسمية "الطرطأة" صوتى، جاء من صوت ضرباتها، خاصة وأن أحد أطرافها مشقوق. وهذا يدفعنا للاستنتاج بأنها "عصا تأديب" يستخدمها الوزير كمظهر لسلطته التنفيذية التى يبدو أن الضرب كان وارداً فيها. أما صولجان الملك "الجلنار" فقد ظل محتفظاً بقيمة شعائرية محضة، ومن هنا احتفاظه أيضاً بالقيم التشكيلية.

وقد انتقل هذان الصولجانان، وعناصر أخرى من تمثيلية العراسة، إلى لعبة من ألعاب الأولاد فى المنطقة. وهى إحدى صور لعبة "الطاب" التى تلعب بقطع من أطراف الجريد الرفيعة المشقوقة. والفائز الأول يحصل على "الجلنار" بينما يحصل الفائز الثانى على "الطرطأة" ويتلقب اللاعبون بألقاب: الملك، والوزير، والجلاد. والحكم هنا أيضاً للوزير. وها هو الجلاد يسأل الوزير عن عقوبة المغلوب:

الجلاد: يا وزير.. يا وزير..
الوزير: حكمى يسير...
الجلاد: كم يضرب العصا..؟
وكم يضرب الجريد؟

أغانى العرس:

سوف نكبح إغراء تتبع عناصر شعيرة "العريس الملك" فى سائر ألوان المأثور الشعبى، لنقف عند المأثور الغنائى الذى يُردّد فى مناسبة العرس. وسر إيثار الأغنية بهذه الوقفة أننا نعرف أن الأغنية هى الجزء القولى المصاحب لممارسة الشعيرة. ولنا أن نتوقع- إذن- أن تكون أغانى العرس هى أحفل ألوان المأثور بالإشارات التى تكشف عن شعيرة الملك العريس.

نلاحظ بداية أن أغانى العرس تنقسم، من حيث الموضوع والمناسبة، إلى أغنيات غزلية تؤدى فى مراحل احتفالات الزواج، وأخرى صيحات تمجيدية راقصة وتربط بممارسات "فض البكارة" أو التهليل للعروسين.

وفى كل تلك الأغانى، نلاحظ أن العروسة- وما يتعلق بها- هى التى تستأثر بمعظم الإشارات. وحتى فى الإشارات التى يذكر فيها العريس نجد الأغنية تساق، بشكل أو بآخر، إلى العروسة، مكتفية بأن تغبط العريس على سعادته بنوال مثل تلك العروسة. وقد تصور الأغنية التالية هذا الحال:

يا كامل الأدب... يا عريس يا عريس
يا كامل الأدب
وعروستك حلوة... بس صغيرة
ولا تخطر فى البال... إلا بشورة
والعبد الحبشى... شايل المبخرة

يا عريس يا عريس

والأغنية الأخرى:

و... دخل الديوان... عمدة بلدنا الصغير

دخل الديوان.. وراه النيابة.. وأربع حكام

و.. أدى عروستك... يا العريس

داخله الدكان

وفى إيدها سلة

والسلسلة مرجان

وفى وشها جوز عيون

الصبر يا غلبان.

وعلى أى الأحوال، فإن الإشارات المحدودة للعريس تؤكد وضعه الممجّد، فها هو فى الأغنية الأولى كامل الأدب وفى الثانية عمدة صغير يصاحب الحكام. وقد مرّ بنا صيحات الشباب للعريس وتهليلهم فى إشارات تزهو بالعريس "فتى". وتضيف الفقرة التالية من أغنية عرس إشارة إلى ملبسه وفرسه المفترضين كنماذج مثالية:

اللى طلبته نلته.... افرح يا قلبى

بالجبة والشهبة.... بدنه يزيد

أخته ادعت له.... بخلفة الذرية.

أما الفقرة التالية فتصور العريس ذا عُجب بنفسه متأنقا:

طوّح الخرزانة.. يا عريس يا عايق

صدر العروسة قنطرة بحمالة

يجرى عليها الخيل والخيالة

طوح الشمسية... يا عريس يا عايق.

أما صاحبة الأغنية التالية فقد خالت العريس "أفندياً" لما دخل عليها الجنينة (وقد يكون الأفندى إشارة إلى الشاب المتعلم الموظف، أو إشارة إلى الحاكم التركى-المملوكى):

يا بديعة يانا.... يا أمّه

يا بديعة يانا......

ما دخل الجنينة.... يا أمه

أحسبه الأفندى

تاريته عريسنا... يا أمه

وانشرح له .... قلبى.

فى هذه الدائرة صورت الأغنية العريس، وفى حدود تلك الإشارات وقفت النصوص التى صادفتنا، وأقرب الإشارات إلى صورة "العريس الملك" هى التى جعلته حاكماً محلياً كالعمدة أو شبيهاً بالأفندى المملوكى أو فارساً مهيباً "زعقة حصانه... تثبت الدورية".

إلا أن الأغنية، على أى الأحوال، وفى إطار هذه الصورة تشارك فى الوضع التمجيدى للعريس، وهى بذلك القدر تُسهم مع ممارسات العرس الاحتفالية وشعائره فى الاحتفاء بالعريس.

العريس ملكاً:

وتبقى، إذن، شعائر الاحتفال بالزواج هى المظهر التراثى

الذى يحتفظ بالعريس ملكاً. وصحيح أننا رأينا الممارسات تتغير وتختلف، وقابلنا منها ما لم يعد يحتفظ إلا بعناصر قليلة من شعيرة وضع العريس فى مقام ملكى، وأسقط الكثير منها لقب الملك عن العريس، إلا أننا- كما رأينا- يمكن أن نسلكها فى خط متتابع ينتهى بتلك التى مازال العريس فيها يقوم بدور الملك، ويطلق عليه اللقب بنطق صريح لا تأويل فيه.

أغنية العمل
والبنية الأولية للشعر
(السّمات التركيبيّة لأغنية العمل الفلاحي)×

في البدء كان العمل.

بالعمل أصبح البشر إنْساً.

وتحوّلت حياة البشر من حياة بيولوجية إلى حياة إنسانية. نمت أجهزة الجسم البشرى وترقت، وتطورت قامته ويداه ودماغه، وتهذبت حواسه وصقلت. ونمت طاقاته، وتفجرت إمكاناته.

وبالعمل أصبح الإنسان كائناً اجتماعياً.

فمن خلال العمل ترابط البشر وتعاونوا فكونوا زمراً وجماعات تطورت فأصبحت مجتمعاً، وذلك حتى يتمكنوا من السيطرة على الظروف الطبيعية المحيطة بهم، ويتكاتفوا فى

× التراث الشعبى، العدد الأول، السنة السابعة، بغداد، ١٩٧٦.

استنباط وسائل عيشهم وأمنهم، فى أثناء العمل المشترك تواصلوا فتآلفوا.

وبالعمل أصبح الإنسان كائناً ثقافياً.

فمن خلال العمل وسط الجماعة تراكمت الخبرة البشرية وتنامت، وتناقلتها الأجيال، مُشكِّلة حصيلة مُطَّردة الاتساع، وشملت هذه الخبرة النامية مجالات الحياة جميعاً، التى نقسمها الآن إلى خبرات نوعية، منها ما يتعلق بوسائل العيش (أساليب الإنتاج وأدواته)، ومنها ما يتصل بعلاقات البشر بعضهم ببعض (علاقات الإنتاج)، ومنها ما يتعلق بالأفكار والتصورات والقيم (البناء العلوى).

ومن العمل وُلد الفن وارتبط به.

لقد كان الإنسان الأول يستشعر من خلال ما ينتجه إحساساً بالسيطرة على مادة الطبيعة، ولوناً من الشعور المبهم بالخلق والإبداع والتشكيل، غير أن هذا كان شعوراً أولياً "بفرحة" الصنع والقدرة على التحويل، وما كان لهذا الشعور الخلاق أن يتجسد فى أشكال فنية مستقلة، فما كانت شروط بزوغ الظاهرة الفنية قد تهيأت بعد، وما كانت تلك المشاعر الأولية إلا إرهاصات لها.

وفى المرحلة التالية من التطور، غدت بذرة الظاهرة الفنية وشيكة الانبثاق والتشكيل.

كان الإنسان وهو يحفر ويجرّ ويدفع ويطارد- وبسبب

ضـرورات هذه العـمليـات- يصـدر أصـواتاً وإيماءات- أثناء العمل- يُشكِّل ضابطاً إيقاعياً يسهل حركة العمل من ناحية، ويقوّيها من ناحية أخرى.

ومن هذه الظاهرة، انبثق مـا يطلق عليـه "المرحلة الجنينيـة الممتـزجة للظاهرة الفنيـة" وهى مـرحلة كـان الفن فـيـهـا غـيـر متمايز (غير متفاضل)، غير مقسم إلى فروع نوعية، ولكنه يمثل تعايشاً غيـر منقسم للعناصـر التى منهـا سـتتبلور، فى المراحل المقـبلة من نموها، أوجـه الفن النوعـيـة: الرقص، الموسيقى، الشعر.

وفى تلك المرحلة الأولية الممتزجة كانت الكلمة (خاصة من حيث معناها ودلالتـهـا) تلعب دوراً ثانوياً، وكـان الإيقـاع هو الذى يحتـمل مـوقعـاً مـسيطراً، وكـانت أصوات الكلام أصلاً تقليداً للأصوات، وإعادة لأصوات العمل وللصيحات الانفعالية الموقـعة. ومع مـزيد من التطور فى الثقـافة واللغة نمى النص الأدبى، وأصبح أكثر تعقيداً، لكنه بقى لزمن طويل فى وضع تابع لو قورن بالإيقاع واللحن.

وقد دفع هذا النمو الأخير، وغذّاه، جانب آخر من النشاط الإنسانى وهو: الممارسات السحرية والشعائرية الطقوسية. وقد كان هذا النشاط بدوره يبتغى السيطرة على الطبيعة وذلك من خلال محاولة فهم أسرار الظواهر الطبيعية التى تكتنفه، وطرح تصورات وتعليلات تفسرها، ثم القيام بممارسات وأفعال

تطوع هذه الظواهر لخدمة الإنسان وتُسلسُها لقياده. وامتزج القيام بالممارسات السحرية والشعائر الطقوسية بعناصر فنية أوّلية اختلطت فيها أيضاً أوجه من فنون: الرقص، الموسيقى، الشعر، والدراما (ويتصل بهما الأسطورة والحدوتة)، والتشكيل.

وبمزيد من تقدم العمل الإنسانى، على كافة الجبهات، حقق الإنسان تطويراً كبيراً لمجالات نشاطه كافة، وتعقدت مجتمعاته وتركبت ثقافته. الأمر الذى انعكس على الفنون، ووفر لها الظرف الملائم لأن تنتقل إلى مرحلة جديدة تستقل فيها فروع منها وتظهر فى شكل الأنواع التى نعرفها الآن، وإن ظلت تحمل معها آثاراً من المرحلة الأوّلية الممتزجة.

وقد حدث أن تولّد عن تطور التنظيم الاجتماعى نمو بعض الفئات من الجماعة على حساب فئات أخرى. وتنامى هذا التفارق الفئوى إلى أن انتظمت هذه الفئات فى شكل طبقتين: طبقة سائدة وطبقة مسودة.

وبالمثل، انقسمت الثقافة (بما فيها الفنون) التى كان يتشارك فيها كل أبناء الجماعة إلى ثقافتين: ثقافة السادة، وثقافة المَسُودين. وهو وضع طبيعى لأن ثقافة أى جماعة- كما رأينا- هى تعبير عن وجود تلك الجماعة وصياغة له. وقد أتاح هذا التمايز الاجتماعى للسادة الاستئثار بالمعرفة المنظمة التى طفقت تنميها على أيدي أفراد منها، معتمدة على ما تهيأ لها

من فـراغ وفّـره تقـسـيم العـمـل، ومـا تحـصلـه من فـائض إنـتـاج الجماعة.

ومن هنا نشأ ما سُمى بالثقافة الراقية، أو الثقافة الرسمية، وقد تشعبت تلك الثقافة إلى علوم ومعارف وفنون تكتسب من خلال مؤسسات نظامية.

وفى الوقت نفسه واصل المسودون حياتهم، وكان ما اعتراها من تطور فى الفكر والعمل يتم بمعدل أبطأ بكثير من المعدل الحادث لدى الطبقة السائدة. واحتفظت الطبقة المسودة بوسائلها التقليدية فى تناقل المعرفة والخبرة، لذا سميت ثقافتها بالثقافة التقليدية أو الثقافة الشعبية.

ولكن هذا الانقسام الثقافى لا يجعلنا نتسرع بالاعتقاد بأن الفاصل بين هاتين الثقافتين كان فصلاً قاطعاً يمنع تسرب أى من العناصر الثقافية من إحداهما للأخرى، لقد كانا- فى كل الأحوال- يدخلان فى بناء مجتمع واحد.

وكان من مصلحة الطبقة السائدة أن تنشر فكرها وقيمها ونظرتها للحياة، وتقنينها للعلاقات الاجتماعية، ومفاهيمها فى الفن وتشكيل الوجدان، بين الطبقة المسودة، وبذلك تضمن سيطرتها وتؤمنها، مثلما كانت تضع تطويرات وسائل الإنتاج وإدارته بين أيدى المسودين لتؤمن لنفسها منتوجات أكثر جودة وأوفر ربحاً.

ولم تكن الطبقة المسودة لتعدم ما تقدمه إلى الطبقة السائدة

من الإبداع الفكرى والفنى ما يفيد منه الخاصة ويتمثلونه بشكل أو بآخر. وكانت ثقافة العامة فى أحد وجوهها تمثل بالنسبة لمجموع المجتمع الرصيد الثقافى أو التراث المأثور التحتى غير الرسمى.

على أى الأحوال، فإن ما يهمنا هنا هو أن الثقافة الشعبية احتفظت- بحكم ظرفها وطبيعة وسائلها التقليدية- بغير قليل من السمات التى تكشف لنا أصول الظواهر الفنية التى تواجهنا الآن.

غير أنا نريد، قبل أن نواصل تتبع هذه المسألة، أن نوضح: أن الثقافة الشعبية ليست مجرد مخزن للعادات والبوائد والرواسب القديمة، بل هى- فى المقام الأول- تعبير حى عن جماعة بشرية حية مازالت تمارسها وتبدع من خلالها، ويجرى عليها فى دراستها وتذوقها ما يجرى على الثقافة الرسمية، وإن اختلفت المناهج. وتقع هذه الثقافة الشعبية- مثلها مثل سائر الأشياء- تحت تأثير قانون التطور. والرؤية العلمية تفضى بنا للقول بأن الثقافة الإنسانية سائرة نحو ثقافة موحدة متجاوزة هذا الانفصام، حيث سيصب أفضل ما فى الثقافتين، الرسمية والشعبية، فى مجرى خصب واحد. وإذ ذاك يتمتع أبناء المجتمع الجديد الموحد بوجدان وفكر متكاملين خلاّقين.

قلنا إن بواكير الظاهرة الفنية نشأت فى أحضان العمل: حركة وصوتاً وإيقاعاً. وسنجد بين فروع الفنون الشعبية فرع لا

يزال يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعملية الإنتاجية لا يؤدى إلا أثناءها ولا يحيا إلا معها، ألا وهو أغنية العمل، وهذا يحدونا للاعتقاد بأن أغنية العمل الشعبية، التى تُردد فى زماننا، تتأسس على عددٍ من الخصائص والتقاليد والرواسم التى هى استمرار لتراث طويل التاريخ قد يرجع إلى تلك العهود العتيقة غير قليل منها. ويقوى هذا الاعتقاد غير قليل من السمات التى تميز أغنية العمل الشفوية، كما يؤديها العاملون أثناء مزاولتهم لأعمال مختلفة.

فما هى تلك السمات؟

سنحاول أن نستكشف تلك السمات من خلال استعراض مجموعة من النماذج تتردد فى منطقة واحدة (منطقة سوهاج بالصعيد الأعلى فى مصر). وقد تم تسجيلها فى فترة زمنية واحدة (أبريل ١٩٦٧). وسنلتزم نفس المبدأ: وحدة "المنطقة" و"الفترة الزمنية" بالنسبة للشواهد، عندما ننتقل إلى معالجة الخصائص الشعرية البلاغية والابلاغية، أو عندما نتناول علاقة أغانى العمل بنمط الإنتاج وعلاقاته والقيم التى تصدر عنه فى مقالات تالية، وذلك حتى نطمئن إلى أن النتائج التى سنحصل عليها تصور واقع حال أغنية العمل فى ظرف متماثل.

بعد هذا التحرز المنهجى، نعود للسؤال:

ما السمات التى تميز أغنية العمل، والتى سنكتشف فى ثناياها روابطها بالصور الأولية للشعر؟

سنجد فى أغنية العمل التزاماً شديداً بالطبع الحركى للعمل. ومن هنا، فإن أغنية العمل لا تصلح أن تؤدى إلا مع العمل. ويصعب ترديدها فى مناسبات أخرى إلا بعد إجراء تعديل فيها، فى حين أن معظم فروع الأدب الشعبى الأخرى يجرى تداولها فى مناسبات أخرى، بالإضافة إلى مناسباتها الأصلية.

ومن أكثر أغنيات العمل ذيوعاً أغنية:

ويا أم المال (يا ذات المال)
ماتفرحيش بالمال
يا ام المال
دا المال يفنى
والرجال راسمال (رأس مال).

ورغم أنها - كما رأينا - تصوغ حكمة عامة صالحة للاستعمال فى مناسبات بعيدة عن العمل، ورغم أن لحنها ممدود يناسب الأداء فى ظروف متنوعة، إلا أننا لم نصادفها قط تغنى إلا مع العمل فى الحقل، وخاصة مع الحرث، فما بالك - إذن - بالأغنيات الأخرى التى لا تحمل هذه الإمكانات.

وسنجد فى أغنية العمل تلاؤماً إيقاعياً فى السرعة والبطء مع نوع الحركة البدنية التى يتطلبها العمل. وللأسف، فإن هذه السمة لا يبرزها إلا السماع والمشاهدة، وهذا ما سنفقده دوماً عند الاقتصار على الكلمة المكتوبة، وما يجب أن يضعه القارئ

في اعتباره باستمرار عند مطالعته لنصوص شعبية تؤدى أداءً حياً)

ولعل المثالان التاليان يوضحان هذا التلاؤم الإيقاعى. فإذا كان الفلاح يسوق دابته مغنياً بلحن ممدود:

روّحينى... روّحينى
مدّى خطاكى
وروّحينى.. روّحى
دى بلاد بعيده
وطرقها مطوّح (نائية).

فإن عمال الحفر يغنون بإيقاع سريع متناسب مع حركة الحفر وتحميل "المقاطف" وإفراغها. ويقوم "ريّس العمال" بالغناء بينما ترد عليه المجموعة رداً واحداً متكرراً بصوت غليظ مؤكد متباين مع صوت الريس الحاد:

الريس: طيّب يا شُغل الزمبيل (لا بأس.. أيها العمل بحمل المقاطف)
المجموعة: طيّب يا شُغل الزمبيل
الريس: ياللى بدعت الكبانين (جمع كبانيه من الكلمة الإنجليزية كمبانى) "بمعنى شركة صناعية"
المجموعة: طيّب يا شُغل الزمبيل
الريس: ياللى رفعت دا الرّديم (التراب)
المجموعة: طيّب يا شُغل الزمبيل

وتتضمن أغنية العمل إرشادات وتوجيهات وإهابات، إما مُوَجَّهة إلى العاملين أنفسهم- إذا كان هناك أكثر من واحد- أو لأدوات العمل أو للماشية وما إليها.

فمن المعتاد أن تتخلل أغنية الفلاح- مثلاً- وهو يحرث لفت دابته أن تلتزم "الخط... من هنا.." وأن تعود "تعا.. ارجعى" وقد يناديها مدللاً:

يا بركه.. تعالى

ما.. تيجى يا بركه.

ويرد خلال أغنياته بكثرة استخدام أصوات النداء والتحذير والحث مثل: حا، تعا، شى.. إلخ.

أما بالنسبة للعاملين؛ فمن المعتاد أن تسمع المغنّى يهيب برفاقه: "القوة" أو يدعو لهم "يعطيكو العافية"، وأشباهها.

وها هى مجموعة عمال حمل تغنى:

الريس: ينصر دينك يا جمال (ينصر دينك تعبير شائع بمعنى أحسنت)

المجموعة: ينصر دينك يا جمال

الريس: يمت لنا الكنال (أتمت القنال)

المجموعة: ينصر دينك يا جمال

ويطلب الريس مزيداً من النشاط والسرعة:

الريس: الهمة شوية يا رجال

المجموعة: ينصردينك يا جمال

فيعود الريس طالباً مشاركة الجميع فى الرد مع رفع الصوت لكى يعطى نبضة جديدة لحركة العمل أكثر حيوية :

الريس : ما تردوا - عاد - يا كبار (هيا أجيبونى يا كبار)

المجموعة : ينصر دينك يا جمال

الريس : قوى شوية يا كبار

المجموعة : ينصر دينك يا جمال

ولكن الريس يلاحظ عدم انتظام الحركة فيتدخل فى سياق الأغنية :

الريس : الخطوة قدام يا رجال (إلى الأمام)

المجموعة : ينصر دينك يا جمال

وإذا كانت أغنية العمل قد تضمنت بالضرورة هذه التوجيهات والإهابات للعاملين وأدواتهم، فإنها أعطت اهتماماً أكبر لوصف أدوات العمل وعناصره، وتتحدث إليها شاكية ومواسية ومرشدة.

والأغنية التالية تقارن بين حال الفلاح الذى يعمل بدابة جيدة والآخر الذى يعمل بأخرى ضعيفة (وكأنه بشكل ماكر يحفز دابّته إلى أن تثبت قوتها وأصالتها، فضلاً عن الكناية الغزلية وراء الصورة كلها يلمح بها إلى الفارق بين زوجتين أو فتاتين) :

آه .. حلال يا فلوسى

صاحب المليحة ... يقول :

حلال يا فلوسى

صاحب الدشيرة يقول: (الرديئة)

عليك العوض فى فلوسى

آه.. هنا ونبات

صاحب الهزيلة يقول

هنا ونبات (هنا سنبيت نتيجة تأخرنا)

أما هذا الفلاح فإنه يتعاطف مع ثوره الذى أجهده العمل فيسأله:

إيش رقّدك فى الخطّ.

آ.. يا.. عجيلى؟ (تصغير عجل)

وترد الأغنية:

رقدنى.. سهر الليل، والقسا، والويل!

وأغنية العمل الفلاحية لا تكتفى بالدواب فحسب، بل تتحدث أيضاً عن الآلات المستخدمة فى الرى وغير الرى من العمليات الزراعية.

وها هى أغنية عمل على "الشادوف" تتحدث عن الآلة نفسها، وعن العامل عليها ثم عن الماء وعملية تحويله فى القنوات للرى، بكلمات مباشرة تعتمد على التكرار المُوقّع فترسب فينا إحساساً بالجهد المشقى العبثى.

العود...

يا زاجى العود (يا من تسقى (تروّى الزرع) بواسطة الشادوف

يا عم مسعود
حول (حول الماء إلى قنوات حوض الزرع المعنى)
والله.. حول
حول الماى (الماء)
باطي ولا ري (بطيء ولا يتم الرى سريعاً).

وهكذا، تضـمّن هذا المقطع الكثيـر من عناصـر العـمل التى تتصل بعملية الرى. وفى نموذج سابق سمعنا عمال الحفر وهم يغنون للزمبيل، وسيلتهم فى نقل التراب وأدواتهم الرئيسية.

طيّب.. يا شُغل الزمبيل.

ويضمّنون أغنيتهم ما يلمّحون به إلى معرفتهم بناتج عملهم الذى يشيد المبانى والشركات:

يا للى بدعت الكبابين

وإذا انتقلنا من هذه السمات الخارجية لأغنية العمل إلى السمات الداخلية لبنائها، سنجد أنها ما زالت تعتمد آلية التكرار كصفة أساسية فى تكوينها، وآلية التكرار هنا فعَّالة باعتبار أغنية العمل ترتبط بحركة بدنية رتيبة متكررة، ومن ناحية أخرى لأنها شفوية تُحفظ عن طريق السماع والتكرار، ومن ناحية ثالثة يقوم هذا التكرار بالتعبير عن حالة العمل المجهدة وترسب إحساس العامل بالمعاناة.

وقد سَجَّلنا أغانى تستمر فى تكرار جملة واحدة، وربما كلمة واحدة مرات ومرات. والنموذج الأخير، الذى يغنى فيه

فلاح على الشادوف»، نصه الكامل كما غناه راويه:

عوّاد (العمل على العود الشادوف)
والله يا بوى.. عوّاد
العود
يا عم والله.. عوّاد
العود
يا زاجى (ياساقى) العود
العود
يا عمّاى.. والله.. العود
العود
يا عم مسعود
عوّاد
يا.. عوّاد
والله العظيم.. عوّاد
عوّاد
يا بوى عوّاد
العود
يا زاجى العود
تجول (تقول)
يا عم مسعود
يا عم مسعود

جول (قل)
يا عم مسعود
والله العظيم.. يا عم مسعود
حوّل
والله حوّل
حوّل الماى
حوّل
باطى ولا رى
حوّل.. ولا رى
حوّل
يا عم مسعود حوّل

وآلية التكرار هذه خصيصة تشترك فيها الآداب التقليدية عند كل الشعوب، وقد لاحظ الأنثربولوجيون عند بعض الجماعات أغانى ليست إلا تكراراً لانهائياً لكلمة واحدة.

ولكن آلية التكرار فى أغانى العمل التى تتردد بين شغّيلتنا الآن لا تقتصر على هذا التكرار الحرفى؛ إذ إنه تطور إلى أنماط أخرى من تكرار الصورة أو تكرار معنى الصورة، والنموذج التالى يُبيّن كيفية هذا التكرار:

من حطّنى طيره
وأحوم لفوق
وانزل على المحبوب

وبلّ شوقى

من حطّنى طيره

وريشها هندى

وانزل على المحبوب

واجيبه لعندى.

وقد يلعب بتنويعات على جزيئات من الصورة أو دلالتها، وربما بكلمات منها، إلى أن يستنفد كل طاقاتها وكأننا أمام شكل مماثل للتنويعات الموسيقية.

والنموذج التالى يستمر فى العزف على معنى النزول من أعلى إلى المحبوب حتى يروى شوقه إليه:

آ.. لا جى من فوق

وان قفّلوا لبواب

لا جى من فوق

وانزل على المحبوب

وبلّ شوقى.

أما النموذج التالى يعزف منوّعاً على فكرة "من يفعل كذا"، بمعنى يا ليت أو أليس هناك من يفعل كذا:

من حطلى جبنه (جُبن)

على رغيفى

والبت بيضه (البنت بيضاء)

ونومها خفيف.

ومن أغنية محراث أخرى نسوق نموذجاً آخر لهذا التكرار الذى تُلح به الأغنية لتأكيد الفكرة وتوضيح كل جوانبها ورسم تفاصيلها :

آه .. خضّر الحلبان
على شفايفها
وخضّر الحلبان (نبات الحلبان)
آه .. خضّر الحلبان
والدقّ الأخضر
فى الصبايا يبان
آه .. خضّر البريسم
على شفايفها
وخضّر البريسم
آه .. خضّر البريسم
والدق الأخضر
فى الصبايا يزين
بت المعلم جرجس (بنت)
دقّت الصُلبان
جاه ... دقّت الصُلبان
دقت على السُرة
هجين وحصان .

ويساند آلية التكرار هذه سمة أساسية فى بناء أغنية العمل ،

وهى عامل الارتجال، وهو عامل أساسى يجابه كل من يعمل فى ميدان جمع المأثور الشعبى. صحيح أن هنا قدراً معقولاً من الثبات للإيقاع واللحن، وكذلك للترجيع والترتيب المتكرر المختصر، لكن النص الأدبى يتعرض من مُغنٍّ إلى آخر، ومن مرة يغنى فيها إلى أخرى، لقدر من التغير قل أو كثر. مما يوحى بأنه ليس للأغنية نص مستقر ثابت. وهذا استمرار لما كان حادثاً بالنسبة للأغنية فى العهود الماضية.

وحرية مغنّى أغنية العمل الشعبية فى الارتجال تقودنا إلى التساؤل عن علاقة المغنّى الفرد بالجماعة المغنية.

نلاحظ أن هذه العلاقة ترتبط بطبيعة العمل ذاته، فإما أن يكون العمل جماعياً، أو أن يُزاول العمل فى المكان نفسه أكثر من فرد، حتى تأخذ الأغنية شكل الحوار. ولا نعنى بالحوار، بالطبع، حواراً دراميا، ولكنا نعنى تداول فقرات الأغنية بين اثنين: إما فرد وآخر يتولّى "الردّ" عليه، وإما قائد ومجموعة وإما مجموعتان متبادلتان.

أما إذا كان العمل فردياً، فإن الأغنية تأخذ طابع الأغنية الواحدة الحرة. وربما كان هذا هو السّر فى أن الأغانى المرتبطة بالأعمال المفردة تميل إلى شكل لحنى ممطوط ممدود. بل إن أغانى منها، وخاصة المرتبطة بالأعمال طويلة الزمن وشبه المسترخية ولا تتطلب تركيزاً ولا جهداً متلاحقاً، مثل إدارة الساقية، تستعير الموال وتستعمله فى أدائها.

وها هو فلاح يغنّى أثناء دورانه على الساقية :

ياليلى .. ياليلى .. ياعينى

يا أبيض البيض (أكثر البيضاوات بياضا)

يا للى قمت لك رايه (أقمت)

نسيت ودادى ،

ومشي الطرق ويايا ؟

وادى أمك وأبوك

-قال- يتّهموك ويايا !

خليك معاهم ،

لكن .. خللى البال ويايا !

وهو موّال صريح لا فى صياغته الشعرية وحسب ، وإنما أيضاً فى طريقـة أدائه اللحنيـة الحـرة المطلقـة ، بل وفى لازمـة وضع الكف على الصدغ .

والشـواهد التى بين أيدينا تشيـر إلى أن استـخـدام الموال فى أغانى السـاقيـة استعارة حديثـة ، حيث من بين محفوظ الفلاحين أغان أخرى تُردد على الساقية ، من بينها النموذج التالى :

على السواقى ..

يا زارعه الرمان على السواقى

رمانكم مُرّ لم يندا ق (لا يذاق)

رمانكم مُرّ لم يندا ق

يا طويله بان (كغصن البان ، اظهرى)

يا راكبه العالى، يا طويله بان

يا طويله بان

رمان صدرك فُزر الجمصان (مزّق القمصان).

أما فى الأعمال الفردية الأخرى التى تتطلب تنبُّهاً أكثر نسبياً، مثل دراس القمح؛ فيغنّى الفلاح أغانى حريتها اللحنية أقل نسبياً، وتأخذ شكل الأغنية لا الموال. وها هو نموذج يخاطب الثور الذى يجر "النُّورج" ويوجّهه (فى نفس الوقت الذى يصنع تورية يعنى بها أشياء أخرى) ومنها ينتقل إلى أغراض متنوعة:

يا أحمر يا بو قرنين

يا أحمر يابو قرنين

عيب عليك الميل

والدحلبة بالليل (التسلل ليلا)

ولم جيناك (ما أتيناك)

لنا زمان يا دار

ماجيناك

يا خضرة

لمىّ كبير وصغارى

وامدح الوحدانى

يا قلب صلى

وامدح الوحدانى (الله)

رفع السما
بلا عمدان
عليك يا زين (من أجل زيارتك والحج اليك يانبى)
رهنت سوايرها
حدا الدلال !

ثم يعود ليواسى ثوره أو بقرته بعد أن ألهبهما "بالفرقلة" .
ويتخذ من تلك الإشارة تكئة ليدخل إلى الغزل :

على عينى.. يا ضربة السواق
على عينى
شوف الصبية
اللى ضربها الزين
بلبل المراود (مرود المكحلة)
كحل الصبية
بلبل المراود
بلبل المراود مع السواد
يا ام الدلال الزين
دارى دلالك
يا ام الدلال الزين
دارى دلالك
لحسن تصيبك عين
قال وما تحماش

يارب خللى الشمس ما تحماش

ماتحماش

علشان غزال البر

صابح ماشى

دللّى اسقينى (انزلى)

يا شايله البلاص

يا حاردة القُصّة (يا من أملتى خُصلة مُقدمّة الرأس)

على الجبين

وقال لى : قومى !

من طلعة النجمة

وقال لى قومى

قومى استحمى

وغيّرى لى هدومى..

ويستمر فى الانتقال من غرض إلى آخر بلا نهاية محددة، وإن **كان قد انتهى هنا بعظة.**

وابويا يقول لى ..

عمى يوصينى،

وابويا يقول لى ..

من خالف الوالدين

جفوه الكل (جفاه الجميع).

أما فى أغانى الحرث، رغم حريتها النسبية، فإنها تتطلب

حركة أكثر وجهدا وتنبُّها ملحوظين. وها هو مغنّ يُطلق صوته وهو يمسك المحراث يوجهه، بينما يسوق الماشية التى تجر المحراث:

قال.. بالبياض!
ماجعلوش الزين
قال بالبياض
دا الزين طبيعية وحلوه الايادى
آه.. من فوق
ما الأ صبيةً طلت من فوق
من فوق
والريح يقلب فى القميص والتوب
آخ.. نبحت الكلاب
يا بت طلى وشوفى
نبحت الكلاب
دا.. حس أبوكى (صوت أبيك وحركته)
جاى مع الغياب.

وقد حدث وأنا أسجل نماذج من أغانى المحراث فى الحقل أن كان بالقرب منا فلاح آخر يحرث أرضه اندفع إلى الرد على غناء الفلاح الذى نسجل له. وهذه الحادثة توضّح لنا النقلة التى أشرنا إليها من أن الأصل فى أغاني العمل اعتمادها على تبادل الرد إذا اجتمع أكثر من فرد. وقد أكد هذه الملاحظة التفسير

الذى قدمه الفلاحان عندما سألتهما عن سر اندفاع الثانى إلى الغناء بأن أكد لى بأنه، وإن كان المعتاد أن يغنى الحارث وحده، إلا أنه إذا كان آخر يعاونه أو يحرث قطعة أرض مجاورة، فعادة يتبادلان الغناء. ونورد هنا جانباً من هذه الأغنية :

يا رقيق البيض (يا أرق البيضاوات)
قلبى يحبك- عاد- يا رقيق البيض
يا رقيق البيض
قلبى متشعلق فى هواك يا بيضا
واندار ورّينى (استدر وانظر إلىّ)
واندار- يا حلو القفا- ورّينى
واندار ورينى
يا للى نهود صدرك لجايل تين (عذوق التين)
واندار قدامى
واندار - يا حلو الجفا- قدامى
واندار قدامى
يا للى نهود صدرك شَرّك الحمصان.

وكان الآخر يرد على كل مقطع من الأغنية، بحيث كان كل منهما يأخذ الشطرة الأخيرة من الآخر. ومن ثم، كانت الأغنية تنمو فى شكل شبه حلزوني وهذه الهيئة فى تنمية الأغنية من خلال الرد، لاحظناها أيضاً فى أغان أخرى بعيدة عن العمل مثل أغانى الحجاج. وعلى العموم، فهذا التركيب ملحوظ الوجود

فى كثير من الأنواع الفنية الشائعة فى منطقة سوهاج.

وإذا تركنا الأغانى التى ترتبط بأعمال تحتمل العمل الفردى، وانتقلنا إلى الأعمال الجماعية بطبيعتها، سنجد أن الأغانى التى ترتبط بها تلتزم بالشكل الذى يقوم على الرد. إما بأن تنقسم المجموعة إلى مغنّ و"كورس" يلتزم بترجيع رد ثابت، أو ترديد الشطر الأخير "وراء" المغنى، وإما تنشطر المجموعة إلى جزءين يُرجّع أحدهما وراء الآخر رداً ثابتاً أو الشطر الأخير من كل مقطع.

وقد أوردنا نموذجين سابقين لعمال الحفر، ويغنى فيهما الريس وترد سائر المجموعة وراءه. وسنورد هنا نموذجاً آخر تُرجّع فيه سائر المجموعة الشطر الأخر وراء الفرد المغَنى:

الفرد: أول قولى وكلامى

الصلاع النبى

المجموعة: الصلاع النبى

الفرد: من بخته

راح زارك يا نبى

المجموعة: راح زارك يانبى

الفرد: الناس تزورك نوبه (مرة)

وأنا أزورك سنوى

المجموعة: وأنا أزورك سنوى

الفرد: على قبر القناوى (ولىّ بمدينة قنا)

سبّل يا حملى (اسقى يا سقاء)
المجموعة: سبل يا حملى
الفرد: سبل واسقى العطاشى
كرامة للنبى
المجموعة: كرامة للنبى
الفرد: عقلى اضيع.. ولقيته
ف جراب الحملى
المجموعة: ف جراب الحملى
الفرد: اسمك على يد البيضة
خضر من غير أوان
المجموعة: خضر من غير أوان
الفرد: عقلى اضيّع..ولقيته
فى نهودك دورى
المجموعة: فى نهودك دورى
الفرد: دوسى ع القدم دوسى
يا أم ملايا حرير
المجموعة: يا أم ملايا حرير
الفرد: ماشيه مشيك عياقه (عجباً ودلالاً)
ولا البلاص تجيل (ثقيل)
المجموعة: ولا البلاص تجيل
والملاحظ أن هذين الشكلين فى الرد (ترجيع ثابت أو ترديد

الشطر الآخر وراء المغنّى) هما الصيغتان السائدتان فى أداء الأغانى الجماعية.

ويحدّثنا علماء الفولكلور أن هذين الشكلين هما المرحلة الأخيرة التى انعزل فيها دور المغنى الفرد عن "الكورس"، خارجاً من رحم الأداء الجماعى القديم. وبكمال استقلال دوره وتطور فنه يظهر ما نعرفه الآن بالمغنى المنفرد. ويضيف هؤلاء الباحثون أنه من تلك المرحلة أيضاً وُلد الشاعر والموسيقى الفردان. ولكن ذلك مبحث آخر نتركه الآن لنكمل متابعة السمات الأساسية فى طابع أداء وتكوين أغنية العمل كما نسمعها من أفواه مؤّديها وهم يزاولون أعمالهم.

وواقع الحال أن أغنية العمل تبنى هيكلها آخذة بمبدأ التداعى الحر، وتعتمد فى ذلك على رصيد هائل من الصور والصياغات محفوظة فى صدور مؤدّيها. وما إن يشرع مغنّى أغنية العمل حتى يبدأ فى السّحب من هذا الرصيد مقطعاً مقطعاً، يقود بعضها إلى البعض وفق تداعيات اللحظة، ومدى نشاطه الذهنى وإيجابيات ذاكرته. قد تُذكّر الصورة أو الكلمة، او إيحاؤهما، وربما كانت حالته النفسية والجسمية هى التى تدفع إلى ذاكرته، بمحفوظه المكنون فيمضى واصلاً المقطع بالمقطع، كأنه عقد يلضم حبّاته حبّة حبّة. وبراعة المغنّى هنا من براعة اللّاضم، فكلما أتقن فنه كلما تمكن من تنسيق عقده واكسابه توافقاً جمالياً.

وتلعب هنا آليـة التكرار وعـامل الارتجـال، اللذان أشـرنا إليـهمـا، دوراً رئيسـيـاً، بـالطبع دون أن يغيب عنّا عـامل تلاؤم المنتج الغنائى مع طبيـعة العـمل وظروفـه ومع حركـة العـاملين وانشغالهم.

قد يفهم من الكلام السابق أن أغنيـة العمل لا بناء فيهـا ولا ضـابط طالما أن هيـكلهـا قـائم على مـبـدأ التـداعى الحـر. وهنا، نرجو القارئ أن يُعيد قراءة النصوص المعروضة فى هذا المقال؛ حيث سيلاحظ أن هناك بناءً شعرياً محكماً للمقاطع. ولذا - فى تقديري - يمكننا أن نستخلص النتيجة التالية: الوحدة الحقيقية لأغنية العمل هى المقطع.

والمقـارنة بين أغنيـة العـمل والأشكال الفنيـة المعـروفـة فى الآداب الرسـمية هى مقارنة لا محل لها وخاطئة منهجياً. ومن ثم، فإن تلمس وحدة موضوعية تشمل أغنية العمل من بدايتها إلى نهـايتـهـا- على النحو الذى نطلبـه من القـصـيـدة- مسـألة مغلوطة. وكيف يكون ذلك وأغنية العمل تلتحم بعمل متصل يمتد ساعات قد تستغرق اليوم بطوله، وأقصى ما يراعيه المغنّى هو تلاؤم مقاطعه مع نوعية العمل الذى يزاوله.

ومن هنـا، سنجـد أن هناك مـقـاطع ومـعـاني ولوازم- ولم لا نقول أشكالاً غنائية- ترتبط بأنواع بعينها من العمل، بالإضافة الى تلك الوحدات والعناصر التى تتشارك فيها الأعمال المختلفة وتتداولها فيما بينها.

وقـد يفـهم أيضـاً من الكلام السـابق، عن الاعـتـمـاد على المحفوظ، أنه لا مكان للابتكار طالما أن المغنّى يمتح، أو يستمد، ما يغنيه من المخزون التقليدى.

وعلى تعقيد هذه المسألة وما أثارته- ولا زالت تثيره- من جدل بين الدارسين، فإننا نجيب بشكل أوّلى بأن هناك دوراً ما لابتكار المُغنى يزيد ويقل حسب موهبته وبراعته فى التعديل والحذف والإضافة فى إطار هذا المحفوظ التقليدى ووفقاً لقوانينه. والفيصل فى دخول ما يبتكره المغنى فى دائرة المأثور الجماعى هو تقبل الجماعة له وتبنّيه وصقله من خلال التداول حتى يصبح ملكاً لها ومُعبّراً عنها هى، ويفقد صلته الشخصية بمبتكره.

وقد مر بنا نموذج يغنيه عُمّال الحفر، وهو :

ينصر دينك يا جمال !

وعناصره واضحة الحداثة. ومعنى هذا أنه ابتكر مؤخراً، ولا شك أن فرداً فى البداية هو الذى صاغ الكلمات، ولكن رفاقاً له وجدوا فيها ما يُعبر عن مشاغلهم، كتأميم قناة السويس وطرد المحتلين وموقفهم من الشركات التى يبنونها. ومن ثم، تقبل أولئك العمال ابتكار زميلهم وتبنّوه ورددوه حتى صار من مأثورهم، وأصبحت الأغنية أغنية عُمّال لا عامل واحد.

بعد هذا، نعود لنلاحظ أن أغنية العمل استخدمت فى بنائها كل الوسائل السابق تعديدها لتحكم صلتها بالعمل وعناصره.

أما من حيث صلة موضوع الأغنية بنوعية العمل فقد أبقت عليها بواسطة أحد سبل ثلاثة :

الأول : أن تأخذ طريق التعبير عن وقائع الواقع المباشر .. فتتحدث عن العمل وأدواته وما إلى ذلك ، وقد سبق توضيح هذا الأمر بنماذج ولا داعى للتكرار .

والثاني : أن تُعبر عن الحالة النفسية للعامل ، وتكشف عن إحساسه بإجهاد العمل ومشقته . ويغلب على هذا المنحى تعبير حزين شاكٍ ، يرتفع في غير قليل من الأحيان إلى درجة الندب ، بل قد يستعير أحياناً صوراً وعناصر من البكائيات . والنموذج التالى يكشف هذا التعبير الحزين على النحو التالى :

صعبان عليّ
والنبى .. صعبان عليّ
صعبان عليّ
صعبان عليّ .. هجرة المكان
أباى فين ؟
الواد يقول لأمه
أبوى فين ؟
يا ما احلى ربابة الواد بين الاتنين
"حسن" يقول :
يا "جبر" مالك باكى ؟ (حسن وجبر من شخصيات السيرة الهلالية) .

مالك باكى؟
باعوا النخيل وقسموا الاملاكِ
ودمعها دمعينِ
تبكى "عزيزة" ودمعها دمعينِ
ودمعها دمعينِ (عزيزة ويونس من شخصيات السيرة الهلالية أيضا).
تبكى على "يونس".. غريب يا عينى
على وليفى
يا مين يخبّرنى على وليفى؟
على وليفى
سكن الجبل وللا طلع الريفِ
مالك مالى؟
يا عم يا خلّى البال مالك مالى؟
مالك مالى؟
ضاحك عليّ - ياخوى- وعاجبك حالى!.
مالك مالى؟
يا عم يا خالى البال.. مالك مالى؟
مالك مالى؟
بقعد مع العُربان، مالك مالى؟
عريض الاكمامِ
صبحت تقلّب فى عريض الاكمامِ

عريض الاكمام
والله خسارة والتراب لمام
عريض الكُمّى
صبحت تقلب فى عريض الكُمّ
عريض الكُمّ
والله خساره والتراب يلمّ
والدمع فى المنديل..
صبحت تلم الدمع فى المنديل
الدمع فى المنديل
علة ولد كان يشبه الجنديل
يجيب حبايبى
وان كان دمع العين يجيب حبيبى
يجيب حبايبى
كنا ملينا الطرق والمسارب.

وثالث المناحى، التى تسلكها الأغنية لعقد الصلة بين موضوعها وأنواع العمل المختلفة هو أن تسلك مسارب الحلم التنفيسى الذى يعطى نقيضاً نفسياً لواقع العمل المُضنى وشروطه البائسة. وكانت تلك إحدى وسائل الفلاح لمعالجة إحساسه باغتراب العمل واستلاب نتاجه منه.

وعادة يتم هذا التعويض النفسى بالغزليات، فصدر محبوبة جميلة ملاذ أكيد من هجير عمل مكد يهد الكيان. وقد يتم

هذا التعويض بصور عن الراحة وحال المرتاحين من الفئات التى تتمتع بثمار هذا العمل اليدوى المُجهد، وكأنها غمغمة بمشاعر طبقية مكنونة. وقد يتم هذا التعويض من خلال استدعاء مشاهد من حياة الأبطال، وأبرز الشخصيات وروداً شخصيات السيرة الهلالية .وربما جاء التعويض عن طريق التبرك بالأولياء والشخصيات الدينية، وفى المقدمة النبىّ الرحيم.

ولقد تعمدت أن أطيل فى عرض النماذج الأخيرة حتى تغنينا هنا عن إيراد شواهد لكيفية تكوين أغنية العمل معتمدة على مبدأ التداعى الحر، وفق الشروط السابق بيانها.

فرجاء الرجوع إلى تلك النماذج، وإذا كنت سأورد نصاً هنا فذلك يرجع لسببين:

أولهما: لكى أعطى نموذجاً كاملاً لأغنية عمل تُؤدى على الطنبور، تعمدت- عند تسجيلها- أن أترك المغنّى تماماً حتى شعر هو نفسه بالاكتفاء.

وثانيهما: أن النص ذو أهمية وثائقية، فهو فى ظنى من أكثر نصوص غناء العمل الفلاحى أصالة وعراقة، نصاً شعرياً ولحناً وطريقة أداء. وها هو النص كما أداه المغنّى:

عجنوك يازبيب

حنّة للبيض

للبيض.. للبيض

قصرك يا "جاز" (الجازية شخصية نسائية رئيسية فى السيرة

الهلالية)

ما .. مبنى بقزاز

بقزاز .. بقزاز (من زجاج)

والصُّبه بقزاز (السقف أيضاً من زجاج)

وتقول وتطول

وتقول: يا أولاد

ولدكِ يا مره (يا امرأة)

العود جبره .. (الطنبور قسا عليه أو أجبره)

جبره .. جبره

وتقول "شّمه" (شمّا شخصية نسائية من السيرة الهلالية)

والله .. بكيت ع اللّمّه (بكيت على الجمع الذى تفرق)

تبكى "شيحه" (شيحة شخصية نسائية من السيرة الهلالية)

والله .. ع الريحه (على رائحة الأحباب)

وتقول يا اولاد!

من قال:

دا صاحب العود كداب!

على فين قول لى؟ (قل لى)

أنا .. على بيت خِلّي

يا انا، طالع بدرى.

والله .. وليه .. ما أدرى!

طالع يا اولاد

وتقول "شمه"
يا انا طالع بدرى
وتقول وتطول
يا انا .. على فين قول لى ؟
على بيت خلّي
من قال ؟
من قال ياولاد ؟
ولدك يا مره (يا امرأة)
العود جبره
يا اولاد ..
على فين يا ماى ؟ (يا ماء)
يا نا .. ع الواطى راى (ريّ)
هوبن .. هوب .. (عبارة تردد أثناء أعمال الرى)
والله شاعر برباب ..
برباب
ياما نقّد الهُرّاب (فتحة الطنبور)
حلق يا "دياب" (دياب ابن غانم شخصية هلالية)
ياخى .. نقّد الهُرّاب
شاعر برباب ..
برباب .. برباب
ياولاد .. نقّد ألهرّاب

ياخى.. زقزق ياخشب
والله وعد واكّتب
ياما شدّوا ورحلوا
ياما شدّوا.. يا اولاد
ع الزين قصدوا
ياما شدوا ورحلوا
والله.. تحلى وتروُق
وتروق.. وتروق
ياما.. صبر ياقلوق
تحلى وتروق
وتروق بدرى
وتروق.. يا ماى
ع الواطى رى.

ولن يغيب عن القارئ- إذا أعاد قراءة النص- متابعة السمات والخصائص التى عددناها، ولا كيفية عمل مبدأ التداعى الحُر فى تلاحق أجزاء الأغنية وتشكيل هيكلها الذى انتظم فى النهاية حول خيط واحد يرتبط بالعمل المُؤدّى مُعبّراً عن حالة العمل، رغم انتفاء وحدة الموضوع بين فقرات الهيكل.

والحالة التى صادفنا فيها أغنية عمل طويلة ذات بناء يُساير مبدأ الوحدة الموضوعية كانت الأغانى التى تقص قصصاً دينية أو شبه دينية، مثل قصة خضرة الشريفة أو إحدى كرامات النبى

مثل قصته وهو فى الغار لما عضّ الشعبان أبا بكر الصديق، أو قصته مع الغزالة التى صادها يهودى (كافر= ظالم) فضمنها النبى إلى أن ترجع الى أولادها فترضعهم ثم تعود. لكن أولادها رفضوا الرضاعة وطلبوا منها سرعة العودة حتى تطلق النبى من عهده مع اليهودى، ولما عاين اليهودى المعجزة أشهر إسلامه (إعلان الهداية إلى مبدأ الرحمة والعدل):

القائد: اليوم صلّى	المجموعة: اليوم صلى
– ع الزّين صلى	. اليوم صلى
– الله ياسيدى	. اليوم صلى
– الله.. ياعمّى	. اليوم صلى
– يا بن عمّى	. اليوم صلى
– قولوا سوّية	. اليوم صلى
– غزال يّه	. اليوم صلى
– كله على الله	. اليوم صلى
– وهيه هانت	. اليوم صلى
– الله.. يا خلّى	. اليوم صلى
– يا بن خلّى	. اليوم صلى
– الله.. يا عمّى	. اليوم صلى
– ويا بن عمّى	. اليوم صلى
– الله.. ياسيدى	. اليوم صلى
– ع الزين صلى	. اليوم صلى

- يا عبّادى . اليوم صلى
- قولوا وصلوا . اليوم صلى
- نوبة– النبى (ذات مرّة) . اليوم صلى
- نوبة.. الهادى . اليوم صلى
- أبو خد نادى . اليوم صلى
- نوره فى الوادى . اليوم صلى
- كُلّه ع الله . اليوم صلى
- والله والمايلة . اليوم صلى
- يعدلها الله . اليوم صلى
- قولوا سوية . اليوم صلى
- ع اللى راحت له . اليوم صلى
- ديّه الغزالة . اليوم صلى
- يا نبى اضمنّى . اليوم صلى
- م اليهودى . اليوم صلى
- حلنى والله من دى القيُودى . اليوم صلى
- ديّه القيودُى . اليوم صلى
- قال لها روُحى . اليوم صلى
-أنا ضمنتك . اليوم صلى
- روحى لعيالك . اليوم صلى
- فى الجبالِ . اليوم صلى
- ع الزين صلى . اليوم صلى

- كله ع الله . اليوم صلى
- الله يا خلّى . اليوم صلى
- الله يا عمّى . اليوم صلى
- راحت دا والله . اليوم صلى
- فى الجهالِ . اليوم صلى
- راحت لاولادها . اليوم صلى
- كُنت فين؟ . اليوم صلى
- بطيعى علينا . اليوم صلى
- والله يا يُمّه؟ . اليوم صلى
- صدنى والله . اليوم صلى
- دا اليهودى . اليوم صلى
- فى القيودى . اليوم صلى
- النبى ضمنّى . اليوم صلى
- قال لها روُحى . اليوم صلى
- لبنك.. والله . اليوم صلى
- حرام علينا . اليوم صلى
- كدا.. مانا . اليوم صلى
- طاعة محمد . اليوم صلى
- قالوا لها روحى . اليوم صلى
- راحت الغزالة . اليوم صلى
- الله يا عمّى . اليوم صلى

– ع البُعد بتجرى . اليوم صلى
– راحت للنبى . اليوم صلى
– الخبر ايه؟ . اليوم صلى
– والله.. عيالى . اليوم صلى
– مارضوش يا نبى . اليوم صلى
. قالوا..والله . اليوم صلى
– فكّوا الضّمانة . اليوم صلى
– طاعة محمد . اليوم صلى
– الله يا سيدى . اليوم صلى
– ردّ اليهودى . اليوم صلى
– قال لها والله . اليوم صلى
– والله.. يا نبى . اليوم صلى
– دى نجده.. والله . اليوم صلى
– عملّي حجه . اليوم صلى
– الله يا خلى . اليوم صلى
–أسلمت يا نبى . اليوم صلى
– عشان دا والله . اليوم صلى
– عشان دا.. والله . اليوم صلى
– ديّا الغزالة . اليوم صلى
– يا نبى.. اضمنّى . اليوم صلى
– الله يا سيدى . اليوم صلى

– ويا بن سيدى . اليوم صلى
– كله ع الله . اليوم صلى
– الله يا خلّى . اليوم صلى
– ويا بن خلّى . اليوم صلى
– إعشق وصلّى . اليوم صلى

ويبدو أن هذا النوع من أغانى العمل– القصصية الدينية– كان أكثر اتساعاً فى فترة سابقة، إذ إنا نجد فى الأغانى الحالية شظايا وشذرات وإشارات لخوارق وكرامات بعض الأولياء.

ملاحظة أخيرة، قبل أن نختم هذا المقال، ننهى هذه السمات التى لمسناها فى أغنية العمل، وتكشف عن روابطها الخارجية والداخلية بأصلها البعيد من جهة وبوضعها الراهن من جهة أخرى، بملاحظة عدم وجود أغانى عمل مرتبطة بالعمل الصناعى.

وواقع الحال أن أغانى العمل تقتصر على الأعمال الفلاحية وبعض الحرف، مثل صيد السمك، دون أعمال الورش والفابريكات وما إلى ذلك من تطوير لها. ويعود ذلك– فيما يبدو– إلى أن هذه الأعمال الأخيرة تتطلب تنبُّهاً وتركيزاً لا مجال معهما لغناء. أما العمل الفلاحى وأشباهه من الأعمال الحرفية، فإنها تؤدى بأدوات بدائية أو باليدين العاريتين. ويبذل العامل مجهوداً بدنياً مُتصلاً لساعات قد تستغرق النهار وأطرافاً من الليل. ولذا، فإنه من الملاحظ أن هذه الأنماط من

الأعمال الفلاحية وأشباهها كلما تطلّبت جهداً أعظم، أو زمناً أطول، لازمها الغناء وأصبح جزءاً منها.

ويؤكد هذا، أنّ تحوّل بعض الأعمال الفلاحية فى كثير من النواحى الريفية إلى الاعتماد على الأدوات الميكانيكية والمُعدّات الآلية، مثل استخدام ماكينات الرىّ والتراكتورات التى تقوم بحراثة الأرض وحصاد المحصول ودرسه وتذريته،... الخ، كل هذا أدّى إلى توارى الغناء الذى كان يصحب هذه الأعمال تقليديا.

والملاحظة الأخيرة تدفعنا للاستنتاج بأن أغانى العمل تواجه لحظة مصير؛ حيث إنها ترتبط بأساليب محددة من الإنتاج، أما الآن وقد تغير أسلوب الإنتاج وأدواته، فإنها لم تستطع التكيف معه ومسايرته.

هل ستنقرض- إذن - أغنية العمل بالانتقال الكامل إلى المجتمع الصناعى؟ هناك أمارات فى مجتمعنا تشير إلى ذلك، ولكن هناك أمارات فى بلاد أخرى سبقتنا فى التصنيع تشير إلى أن أغنية العمل تحوّلت إلى أغنية "عُمّال" و"حركات عُمّالية" و"تجمُّعات نقابية". كيف، إذن، ستسير الأمور؟ هذه مسألة يحسمها جدل شغّيلتنا مع واقعهم.

نـــوادر جحـــا
تكثيف لخصائص النادرة الفكاهية×

لزاماً علينا، قبل أن نأخذ بدراسة قصصنا الشعبى الفكاهى من زاويتى، أن نتعرف على هذا الميدان فى تراثنا العربى القديم؛ إذ لا بد من التحقق من أصول النوع الفنى الذى نشرع فى درسه، بمعنى أنه لا بد من معرفة أصوله الأولى التى يضرب فيها جذوره.

سعياً وراء هذا الغرض نرجئ دراسة النواحى التشكيلية والدلالية للنادرة الفكاهية إلى فرصة أخرى.

سنحاول أن نلقى نظرة على أبرز ألوان القصص الفكاهى العربى، وهى النادرة، فنستوضح خصائصها والطرق التى سلكتها لبعث المرح والضحك، ونتعرف على أنماط الشخصيات التى دارت حولها كثير من النوادر، لنجد أن شخصية جحا التى ظهرت إلى الوجود منذ القرن الأول

×الهلال سبتمبر ١٩٧٠.

الهجرى قد استمرت حية إلى عصرنا هذا، وأنها إما تسللت من بطون الكتب أو أنها انداحت على الألسن، لتحيا مع تجمعات الناس داخل المنزل وخارجه.

وقد استقطبت شخصية جحا خلال رحلتها فى الزمان والمكان كثيراً من النوادر التى كانت تُنسب لغيرها، وكأنها تريد أن تصبح النمط الطرازى الذى تتكشف فى إطاره كل سمات الفكاهة العربية.

يحدونا هذا إلى الاعتقاد بأن هناك قانوناً عاماً تخضع له كل الشخصيات الشعبية يمكن أن نصوغه فى العبارة التالية:

تنحو الشخصيات الأثيرة لدى الشعب آلياً نحو استقطاب كل مميزات الشخصيات الأخرى. وبهذا، تزداد الشخصية تضخماً وتنوعاً على حساب الشخصيات الأخرى التى تأخذ فى التحول ثم الذبول.

وهكذا، توحدت داخل النوادر المنسوبة إلى جحا كل العناصر التى تميز النوادر العربية، ثم أضيفت إلى الصورة الكلية ملامح وخطوط جديدة، مع مر العصور ومع انسياح هذه الشخصية الزلقة إلى المناطق التى سادتها الثقافة العربية، بين الأقاليم العربية نفسها. وكان لتلك الشعوب أيضاً تراثها فى النوادر والشخصيات الفكهة، فأخذ جحا يتمثُل منها ما يجدّد من كيانه ويبعث فيه الحيوية، لدرجة أننا نجد بعض الشعوب والجماعات تتحدث عنه الآن باعتباره على قيد الحياة.

غنى العرب، منذ بدايات حركة التدوين، بجمع القصص الفكاهى وتتبعوا أخبار الظرفاء والبخلاء والحمقى وما يصدر عنهم من طرف وفكاهات ونوادر. وقد بلغ بهم الاهتمام بهذا الجانب أن أخذ بعض الناس يتخصصون فى تعليم الهزل، وكان يختلف إليهم من يريد اكتساب القدرة على الإضحاك. وفى الأخبار التى وصلتنا من أواخر القرن الثانى وبداية الثالث الهجريين أن الشاعر العباسى "أبا العبر" (ت ٢٥ هـ) كان يتردد على رجل يعلمه الهزل هو وزملاء له. وكان أول دروس ذلك المعلم: أول ما ينبغى أن تتعلموه هو قلب الأشياء ويقول أبو العبر: فكنا نقول إذا أصبح: كيف أمسيت، وإذا أمسى كيف أصبحت. وإذا قال: تعال، تأخرنا إلى خلف!

ويبدو أن دروس تلك المدرسة قد أثمرت مع "أبى العبر" فقد اشتُهر عنه أنه كان يتحامق؛ أى يصطنع الحمق، حتى إنه نقش على خاتمه:

" توفى جحا يوم الأربعاء". ونقش مثل هذه العبارة إمعان فى السخرية والهزل، حيث كان التقليد المُتبّع أن يُنقش على الخاتم آيات قرآنية أو عبارات رصينة فخمة حكيمة. وكان النقش يُعتبر شعاراً لصاحب الخاتم يمهر به خطاباته.

وكانت النادرة هى أبرز أنواع القصص الفكاهى العربى، بل يمكننا أن نقول دون مجازفة كبيرة إنها النوع الذى استوعب كل أنواع القصص الفكاهى العربى تقريباً. وتاريخها هو تاريخ

القصص الفكاهى. ومن ثم، فإن القول بعناية العرب بجمع القصص الفكاهى هو فى الوقت نفسه يعنى العناية بجمع النوادر. ويبدو الاهتمام بجمعها من وفرة ما جُمع منها وما كُتب عنها. يُجسّد ذلك ما ظهر من كتب بكاملها تدور حول نوادر الظرفاء والطفيليين والبخلاء والحمقى ومن إليهم ممن ينسب إليهم الفعل "النادر المضحك".

ويتضح من النص التالى إحدى صور بدايات جمع النوادر عن طريق دفع المال، حكى ابن زياد الفراء (ت ٢٠٨ هـ) قال: "كنت قاطعت ابن دراج الطفيلى علي أن يملى علىّ ثلاثين نادرة بدرهم. فكان إذا ذكر نادرة باردة لم أحسبها له. فقال: إن أردت النقاوة فعشر بدرهم".

-٢-

كان اصطلاح "نادرة" يستخدم أساسا فى المسائل اللغوية، ويشار بها إلى الكلام الغريب الخارج عن المعتاد فى النثر أو الشعر أو اللهجات. ثم تحول ذلك الاصطلاح إلى الفكاهات التى تروى عن أصحاب السلوك الغريب الخارج عن المعتاد، واقترن معناها بالطرافة الباعثة على الضحك.

وباستعراض النوادر التى وصلتنا من المصادر العربية الكلاسيكية، نجد أن النادرة تعنى عادة:

حكاية قصيرة، تستمد مادتها من الحياة اليومية، تحكى حادثة خرجت عن السلوك المعتاد من فعل أحد المازحين أو

الطفيليين أو الحمقى... الخ. ولذا، فإنها تدور حول شخصية رئيسية مفردة وتكون عناصر الحدث فيها قليلة. تروى بقصد التسلية والترويح عن النفس، وتتميز بمضمون متقبل للحياة يواجهها بالابتسام الراضى.

ويمكننا أن نوجز الطرق التى سلكتها تلك النوادر العربية القديمة لبعث الضحك فيما يلى:

أ- **قلب الأشياء:** وهو ما أشار إليه معلم أبى العبر كما جاء فى الخبر الذى رواه عنه.

ب- **المفارقة الناجمة عن وصل الأشياء التى لا صلة فيما بينها:** مثل النادرة التى حكاها الجاحظ عن معاصر له شهد أمام الوالى. فقال: سمعت بأذنى، وأشار إلى عينه. ورأيت بعينى، وأشار إلى أذنه.

ج- **الأخطاء المذهلة:** مثل الخلط فى أسماء بعض المشاهير، أو إساءة استخدام المصطلحات التى لا تجتمع، كما جاء فى النادرة التالية التى حكاها الجاحظ أيضاً. قال:

دخلتُ واسط فبكرّت يوم الجمعة إلى الجامع فقعدتُ فرأيتُ على رجلٍ لحيةً لم أر أكبر منها وإذا هو يقول لآخر: الزم السُّنَة حتى تدخل الجنة. فقال له الآخر. وما السُّنة؟ قال: حب أبى بكر بن عفان وعثمان الفاروق، وعمر الصديق، وعلى بن أبى سفيان، ومعاوية ابن أبى شيبان قال: ومن معاوية بن أبى شيبان؟ قال: رجل صالح من حملة العرش وكاتب النبى صلى

الله عليه وسلم وختنه على ابنته عائشة !

د-الأجوبة المُسكتة: كما يظهر فى النادرة التالية: قدم إلى أبى حازم القاضى سكران ليمتحنه. فقال له: من ربّك؟ فقال السكران: أصلحك الله ليس هذا من مسائل القضاء، إنما هو من مسائل "مُنكر ونكير"، فضحك وخلّى سبيله.

هـ-التحامق أو الإمعان فى البله: ويجسد ذلك النادرة التالية: قال رجل لامرأته الحمد لله الذى رزقنا ولداً طيباً. قالت: ما رزق أحد مثلما رزقنا. فدعياه، فجاء. فقال الأب: يا بنى من حفر البحر؟ قال: موسى بن عمران! قال: ومن بلّطه؟ قال: محمد بن الحجاج. فشقت المرأة جيبها ونشرت شعرها وأقبلت تبكى. فقال أبوه: ما لك؟ فقالت: ما يعيش ابنى مع هذا الذكاء.

س- رد الحيلة بحيلة تُناظرها. والنادرة التالية تصور ذلك:

استأجر رجل حمّالاً ليحمل قفصاً فيه قوارير، على أن يعلّمه ثلاث خصال ينتفع بها. فحمل الحمال القفص. فلما بلغ ثلث الطريق قال: هات الخصلة الأولى. فقال: من قال لك إن الجوع خير من الشبع فلا تصدق. فقال: نعم. فلما بلغ ثلثى الطريق قال: هات الثانية. فقال له: من قال لك إن المشى خير من الركوب فلا تصدقه. فقال: نعم، فلما انتهى إلى باب الدار قال: هات الثالثة. فقال: من قال لك إنه وجد حمالاً أرخص منك فلا تصدقه! فرمى الحمال القفص على الأرض، وقال: من

قال لك إن فى هذا القفص قارورة صحيحة فلا تصدقه!

ج- الهزؤ من قبح الخلقة أو سوء الخُلُق كالبخل والجهل والتفاهة والتقعر، ... إلخ:

ومن النوادر التى تروى عن قبح الخلقة نادرة بطلها أبو نواس. فقد مر عثمان بن حفص الثقفى - وكان شديد القبح - بأبى نواس، وقد خرج أبو نواس من علّة مصفرّ الوجه. فقال له عثمان: مالي أراك مُصفراً؟ فقال أبو نواس: رأيتك فذكرتُ ذنوبي! قال: وما ذكر ذنوبك عند رؤيتي؟ فقال أبو نواس: خفت أن يعاقبني الله فيمسخني قرداً مثلك.

أما النوادر عن البخل فهي وفيرة في الأدب العربي. ويكفى أن نذكر أن الجاحظ قد ألفّ كتاباً ضخماً عن "البخلاء"، ولكنا نذكر النادرة التالية عن الغاضرى الذى صحب رجلاً من قريش من مكة إلى المدينة فقال القرشى: يا غلام أطعمنا دجاجة، فأتى بها باردة، فقال: ويحك أسخنها ورُفِع غداؤهم ولم يؤت بالدجاجة، فلما كان العشاء قال: يا غلام عشاءنا. فلما كان العشاء قال: هات تلك الدجاجة. فأتى بها باردة. فقال: أسخنها فقال الغاضرى: أخبروني عن دجاجتكم هذه، أمن آل فرعون هى؟ فإني أراها تعرض على النار غدوّاً وعشياً.

والنوادر عن التقعر والتفيقه يدخل فيها نوادر كثيرة عن مسائل فقهيّة ونحوية. وقد يصور ذلك النادرة التى تقول أن أعرابياً سمع أبا المكنون النحوى يقول فى يوم بارد: إن هذا يوم

بله عصبصب بارد هلوف. فارتعد الأعرابى وقال: والله هذا مما يزيدنى برداً!

أما النادرة التالية فتسخر من سماجة ولجاجة رجل يسأل عالماً: أفطرتُ يوماً من رمضان سهواً. قال له: صم عوضه. قال: صمتُ عوضه وأتيتُ أهلى وعندهم طعام فسبقتنى يدى إليه فأكلت منه. قال له: تقضي يوماً آخر. قال: قضيته وأتيت أهلى وقد عملوا هريسة فأكلتُ ساهياً، فما ترى؟ قال له: أرى أن لا تصوم إلا ويدك مغلولة إلى عنقك!

-٣-

تشير المصادر العربية القديمة إلى شخص اشتهر بلقب "جحا"، وتتفق هذه المصادر، على أن كنيته كانت "أبو الغصن" بينما اختلفت فى صحة اسمه، وإن كان أغلبها يقول بأنه "دجين بن ثابت"، وتقول تلك المصادر إنه نُسب إلى "جحا" هذا فكاهات قد يكون هو صاحب بعضها ولكن بعضها موضوع عليه.

ويغلب فى تلك المصادر القول بأنه عاش فى الكوفة فى أواخر القرن الأول وأوائل الثانى الهجريين، وأنه من قبيلة فزارة. ويزعمون أنه كان من المغفّلين، حتى كان يضرب به المثل فى الغفلة والحمق. وقد أورد الميدانى مثل "أحمق من جحا" فى مجمع الأمثال.

إلا أن الكتب التى وصلت إلينا، مما ألف فى القرن الثالث

الهجرى، وتناثرت فيها نوادر الحمقى والطمّاعين والفكهيين أمثال مزبد المدنى وأشعب، لم تورد نادرة واحدة منسوبة إلى جحا.

وهذا يضعنا أمام احتمالين: إما أن نوادر جحا لم تكن - فى القرن الثانى ومنتصف الثالث الهجريين على الأقل - من الشهرة والكثرة بحيث يحفل بها كبار الكتّاب إذ ذاك، أو أن هؤلاء الكتّاب كانوا يعنون بمن لهم شهرة لدى الخلفاء والطبقة العليا وتركوا ما كان يتناقله عامة الشعب عن نوادر جحا.

ولكنا نجد إشارة إلى كتاب باسم "نوادر جحا" فى كتاب "الفهرست" لابن النديم انتهى من تأليفه سنة ٣٧٧ هـ، وهو يعد كتاب "نوادر جحا" بين الكتب التى لا يُعلم أصحابها. ولا ندرى ما إذا كان أحد الورّاقين جمع ما تناقله الناس من النوادر غير منسوب إلى أصحابه الأصليين أو أصحابه المجهولين، وربما سلخه الورّاق نفسه وألفّ من كل ذلك كتاباً. وللأسف، لم يصل إلينا ذلك الكتاب ولم نعرف مصيره، وكل ما بقى فى أيدينا هو تلك الإشارات الطفيفة التى ترددت فى كتب الأدب العربى القديمة.

الصورة المتحصلة من النوادر والأخبار التى رويت عن جحا تلك المصادر أنه كان أحمق لدرجة أن بعضهم شاهده يحفر موضعاً بظهر الكوفة فسأله عن السبب فقال: إنى دفنت فى هذه الصحراء دراهم. ولست أهتدى إلى مكانها. فلما قال له

السائل : كان ينبغى أن تجعل عليها علامة . قال : لقد فعلتُ ، فقد علمت المكان بسحابة كانت تظلله !

وفى قلة من نوادره نراه يستخدم أسلوب "قلب الأشياء" الذى أشرنا إليه . فقد مر به رجل يسأله كيف يتوجه إلى أحد المنازل فقال له إلى ورائك . ولما استفسر منه هل يعنى ذلك أن يرجع قال لا بل يعنى أنه أمامه .

ويروى أيضاً أنه كان يتجاهل استهزاء بسخف الناس وسخرية من تصرفاتهم . وله نادرة مع الخليفة العباسة المهدى قد تعبر عن ذلك . فقد أراد المهدى أن يعبث به ، فدعا بالنطع والسيف . فلما أقعد فى النطع وقام السيّاف على رأسه وهز السيف ، رفع جحا إليه رأسه وقال : احذر لا تصيب محاجمى بالسيف فإنى قد احتجمتُ .

وله أخرى مع أبى مسلم الخراسانى قائد الثورة التى أطاحت بالدولة الأموية وأتت بالدولة العباسية ، وكان مشهوراً بصرامته . فقد دُعى إلى مجلس أبى مسلم ، ولم يكن به غير أبى مسلم ويقطين . فقال : يا يقطين أيكما أبو مسلم ؟

على أى حال ، فإن الكتب العربية القديمة لم يرد بها إلا نوادر قليلة منسوبة إلى جحا . ولكن من الواضح أنها تجمع على أنه قد وُجد شخص ماجن باسم جحا ، ورُويت عن ذلك الشخص بعض النوادر .

وفى العصور التالية ، أخذت تتجمع حول جحا النوادر

الخاصة بالآخرين، بالإضافة إلى نوادره الخاصة. ونتج عن ذلك أنا نواجه فى الكتب المتأخرة بشخصية جديدة لجحا، شخصية فيها النواة الأولى القديمة ثم أضيف إليها طبقة جديدة فيها جوانب تؤكد الصورة القديمة له وجوانب أخرى قد تناقضها.

فإلى جانب النوادر القديمة التى تصور حمقه، نُسبت إليه مجموعة أخرى تؤكد هذه الصفة. كالنادرة التى تحكى أن أحمقين كانا يمشيان فى الطريق. فقال أحدهما للآخر: تعال نتمنّ، فقال أولهما: أتمنى أن يكون لى قطيع من الغنم عدده ألف، وقال الآخر: أتمنى أن يكون لى قطيع من الذئاب عدده ألف ليأكل غنمك، فغضب متمنى الغنم وشتمه وتضاربا. فمر بهما جحا، وعرف منهما القصة. وكان جحا محملاً حماره قدرين مملوءين عسلاً، فأنزل القدرين وكبّهما. وقال: الله يهرق دمى مثل هذا العسل إن لم تكونا أحمقين! وكانت تلك النادرة تُروى من قبل عن أحد الحمقى المجهولين.

ولكنا نجد بالإضافة إلى ذلك مجموعة أخرى تُصوّره حكيماً، وخاصة تلك التى تضعه فى منصب القاضى. وهذه نادرة كانت تُروى عن أبى ضمضم القاضى ولكنها أصبحت تُروى عن جحا.

تقدّم رجلان إلى جحا فادّعى أحدهما على الآخر قيثارة، وأنكر المدعى عليه، فقال المُدّعى: لى بينة. وجاء برجلين فشهدا. فطعن المُدّعى عليه فى صحة شهادة الشاهدين، وقال إن

أحدهما خمّار والآخر خليع. فقال جحا: وهل يحتاج هذان الشاهدان إلى تزكية أعظم مما تقول فى مثل هذه الدعوى على قيثارة؟

وعلى هذا النحو، نجد أن نوادر جحا فى المصادر المتأخرة قد اتسعت حتى شملت كثيراً مما كان قد نسب لآخرين من قبل، وأصبحت نوادره نتيجة لهذا التراكم تتضمن آلياً جميع السمات التى تميزت بها النادرة العربية. وقد عددنا تلك السمات من قبل، كما أصبحت نوادره تحوى بالضرورة نفس الموضوعات المتكررة فى النوادر العربية:

المهارة البارعة، الحماقة الزائدة، الغفلة الشديدة، السرقات الماكرة، المساومات الخادعة، مشاكسة الزوجة، الفضول والطمع، البخل الشديد.

كما نتج عن ذلك أيضاً أن القارئ لتلك النوادر يستطيع أن يحصل على كثير من ملامح الحياة فى عصرها والحالة الاجتماعية والثقافية التى كانتْ سائدة إذ ذاك:

أسواق القرى والمدن - التباهى ببناء المساجد- القدور المملوءة عسلاً- القاضى الذى يذهب الناس إليه بلا إجراءات - أولياء الله - الاعتقادات: من مثل الاعتقاد فى سليمان بن داود وسيطرته على الريح - الحج - المتسوّلون- الضيافات وما يرتبط بها من كرم وبخل - الصلاة على الموتى وغسلهم والحفر والقبر - الحمّالون- الزوجتان- تبادل الأغراض بين الجيران -

لصوص المنازل- عيادة المرضى- صيام رمضان- ولائم الأعراس- الخروج إلى البساتين- أصناف الطعام العربى- السفر فى قوافل - ركوب البغال- وزن العملة- الجوارى الحبشيات، ... إلخ".

-٤-

ظلت نوادر جحا تُحكى ضمن أخبار الفكهين وأصحاب النوادر فى كتب المجاميع العربية الكلاسيكية، خاصة المخصص منها لأخبار الحمقى المغفلين وما إلى ذلك، إلى أن تظهر فى مصر فى العصر الحديث كتيبات شعبية تباع فى الأسواق والأحياء الشعبية بها مجموعات النوادر المنسوبة إلى جحا.

وفى تلك الطبعات، نجد أن معظم ما هو منسوب إليه هو من النوادر العربية التى كانت تنسب إليه أصلا فى المصادر القديمة، ثم من المجموعة التى أضيفت إليه وكانت منسوبة لآخرين من قبله. وزيدت على كل ذلك طبقة جديدة من النوادر نجد فى بعض منها معالم عصرية كانتسابه للجندية واستعماله القطار... الخ. وفى بعض آخر يظهر السباب الجنسى والأفعال غير المهذّبة وغير ذلك من العبارات أو الحركات الغليظة الخشنة. وتلك سمات تظهر لأول مرة، ولا ندرى إذا كان ذلك يرجع إلى أن من جمعوا هذه النوادر فى تلك الطبعات كانوا أقرب إلى النوادر الشفاهية التى تدور عن جحا بين الناس، بينما كان جمّاع النوادر الكلاسيون يضعون فى اعتبارهم أنهم يكتبون لجمهور مهذب متفاصح فأسقطوا ما لم يكن يوافقهم.

كما نجد في تلك المجموعات عدداً لا بأس به من النوادر المترجمة عن التركية والمنسوبة لنصر الدين خوجه، بل لقد وحّدت كثير من تلك الكتيبات الشخصيتين بأن تقول بأن نصر الدين خوجه هو المشهور بجحا أو جحا الرومي.

وقد وصل الخلط لدرجة أن أحد الناشرين المتأخرين لكتاب "أخبار الحمقى" لابن الجوزى المتوفى سنة ٥٩٧ هـ أراد أن يتعالم فزاد على فصل أخبار جحا عبارة "المعروف بنصر الدين خوجه".

وهذا يثير قضية عروبة جحا ونوادره. لقد جرى جدل كثير حول ما إذا كان جحا عربيا أو تركيا. ومن يقرأ مادة "نصر الدين" بدائرة المعارف الإسلامية، سيجد تلخيصاً لكل ما أورده المستشرقون من آراء في هذا الصدد، والتي تنتهي إلى أنه قد يكون قد وجد عند الترك شخصًا باسم نصر الدين ثم أضيفت إليه نوادر جحا، التي وصلت إلى الترك عن طريق المصادر العربية مباشرة، أو من طريق غير مباشر خلال المصادر الفارسية، حتى النوادر التي ليست عربية أصلا وإنما ترجع إلى الشعوب والثقافات القديمة الموجودة بالمنطقة، كانت الصورة العربية منها هي المصدر الذى استقى منه الترك.

وفي العصر الحديث تحوّل ثانية إلى العرب جزء مما استعاره الترك منهم من قبل، فترجم العرب النوادر التي نسبوها إلى جحا وبقيت تحمل معالم تركية "ما زالت آثار ذلك في أزياء الأشخاص وحركاتهم على الأخص".

ومن كل ذلك، أضيفت طبقة جديدة أحدث إلى الطبقات التى التفّت حول نواة شخصية جحا الأولية. ولكن تبقى نوادر جحا معبّرة عن خصائص النادرة العربية وعن سماتها العامة. وكان جحا يستقطب إليه كل ما يستجدّ فى الثقافة العربية من نوادر لتظل نوادره هى التكثيف الكامل لها.

-●-

يقول الدارسون بأن جحا كما وصل إلى الترك وصل إلى الشعوب الأخرى المحيطة بالمنطقة العربية. ولقد اعتبر بعض الدارسين أن شخصية "جاهان" عند المالطيين هى امتداد لشخصية جحا. وما إذا كان الأحمق الصقلى فى القصص الدارج جويكا أو جويفا قد جاء أيضاً من جحا فهو سؤال مطروح، أيضاً. وبالمثل، تشيع نوادر جحا بين عامة الشعب الفارسى ويسمونه "جوحى"، ويرون أنه فارسى الأصل من أهل أصفهان واسمه الحقيقى الملا ناصر الدين، ومن بينهم من يعتقد أنه ما زال موجوداً على قيد الحياة.

كما يقولون إن الصورة التركية نفسها من نوادر نصر الدين "باسمه أو باسم آخر أو مجهولة المؤلف" أصبحت معروفة لا للرومانيين والبلغار واليونان والألبانيين واليوغسلاف فقط، بل إنها عُرفت أيضاً فى أرمينيا وجورجيا والقوقاز وكريميا وأوكرانيا وروسيا وتركستان،... إلخ.

كما بقيت نوادر جحا شعبية حتى اليوم فى المناطق الأفريقية

التى احتكت بالثقافة العربية فى شرق أفريقيا وفى غربها .

-٦-

شخصية بهذه الحيوية والقدرة على الانسياح فى المنطقة الواسعة المحيطة بالعالم العربى، واستطاعت أن تترك آثاراً حيث تجوّلت وحلّت، لم يكن مستغربا أن تتبناها الشعوب العربية الحديثة من العراق شرقاً حتى مراكش غربا ومن سوريا شمالاً إلى السودان جنوباً، باعتبارها الشعوب التى ورثت الثقافة العربية القديمة .

وفى التراث الشفاهى الحى فى المنطقة العربية اكتسب جحا الطبقة الأخيرة من نوادره . وشاعت بين الشعوب العربية الحديثة صورة له جديدة، فيها النواة الأولى، وفيها الطبقات الأخرى التى تتابعت عليها، وفوق كل ذلك طبقة جديدة استُحدثت، تُصوِّره رجلا ماكرا، سريع التخلص، يسخر من سخف الناس ازدواج معاييرهم الاجتماعية، ويركّز هجومه على تحكُّم زوجته رغم قلة عقلها . وتعدّلت وظيفة نوادره فأصبحت الأوّلوية للنقد الاجتماعى، فضلاً عن الترويح وإثارة المرح .

وقد يُصوِّر ما أراده من توضيح بلاهة زوجته للناس النادرة التالية، ويبدو أن الزوجة احتلت دور جحا نفسه، الذى كان يقوم به فى النوادر القديمة، كتصوير للغفلة بعد أن صار جحا يلعب دور الماكر الساخر .

ذهب جحا إلى زوجته وأخبرها أنه مات، ثم رحل، فأخذت

زوجته تصيح وتبكى وتجمّع الجيران يسألونها ما الخبر فقالت: إن جحا مات. وجعل الناس يبحثون عن جثته بالمنزل فلم يجدوها وسألوا زوجته: إن جثته ليست بالداخل.. أين مات؟ فقالت إنه هو الذى أخبرنى بذلك.

أما كشفه لسخف الناس وقلة عقلهم فترويه النادرة التالية: كان يأكل على جانب من الطريق. فمرّ عليه أحد معارفه. وأخذ يبدى له استنكاره أن يجلس جحا وهو على ما هو عليه من وقار يأكل على قارعة الطريق، فقال جحا: وماذا فى ذلك؟ رد الرجل وقال: إن هذا يقلل من هيبتك أمام المارة من الناس. قال جحا: هؤلاء ليسوا بناس إنما هم بقر وسأثبت لك ذلك. وقام إلى مُرتفع على الطريق، وقال: هلموا إلى أيها الناس أعظكم، وجعل يصف لهم فضائل التزام الخير وفعل الثواب، حتى حرك عواطف الناس. ثم ختم موعظته بقوله: إنه جاء فى الأثر أن من ضرب لسانه فمس به أرنبة أنفه كان من أهل الجنة. فانطلق الناس وكل منهم يمد لسانه يحاول أن يلمس به أنفه. وتوجه هو إلى صاحبه وقال له: ألم أقل لك إنهم ليسوا بناس.

ومع هذه الصورة العربية المشتركة لجحا ونوادره، ظهرت صور أخرى حية فى التراث المحلى فى الأقاليم العربية المختلفة تعكس قيم هذه المجتمعات المحلية الصغيرة وروحها الفكاهية الخاصة.

وداخل إطار الصورة العامة، حدثت تغييرات وتعديلات، بل

إن اسمه نفسه خضع لتغييرات الأداء الصوتي للهجات المحلية في كل إقليم. وهو، عموماً، ينطق في شرق العالم العربي "جحا" بالجيم المعطشة المضمومة، وفي مغربه بالجيم المعطشة المكسورة، وفي ليبيا "جحى" بالجيم المعطشة المكسورة والحاء المكسورة الممدودة، وعند المصريين جحا بالجيم المخففة.

- ٧ -

ولعل أكثر صور التعديل والتكيف هو ما حدث لصورة جحا في مصر. لقد سوّاه المصريون مصريا لحما ودماً، وهذا ما فعلوه مع كثير من الشخصيات العربية القديمة التي تلقفوها من مصادرها القديمة، ثم صنعوها صنعا جديداً مضيفين إليها من قدراتهم الإبداعية.

ففي مصر، أصبح جحا أكثر ميلا للنقد الاجتماعي والسخرية من الأوضاع الفاسدة. وصارت أبرز سماته الذكاء الماكر، وغدا صاحب حيل يرد الصاع صاعين حتى أصبحت تُضرب بحيله الأمثال. وكثير من أسماء نوادره التي من هذا النوع يكفي ليكون مثلاً أو قولاً مأثوراً. من ذلك مثلا "مسمار جحا"، "بلدك فين يا جحا؟.. اللي فيها مراتي"، "عد غنماتك يا جحا واحدة واقفة وواحدة نايمة"،... إلخ.

وبين فلاحي مصر، تماجن جحا وصار يخدع النساء وزوجات أبيه على وجه التحديد. ويتفنن الناس في إيراد تلك الخدع. ولا ندري إذا ما كان ذلك سخرية بنظام تعدد الزوجات أم هو

تنفيس عن الرغبة في المحارم. وقد ينسج الناس من مجموع تلك النوادر نادرة واحدة متصلة الحلقات في سلسلة تتراكم فيها النادرة تلو الأخرى، كأن يبدأ الراوى بنادرة تروى جحا لامرأة أبيه الأولى ثم نادرة أخرى عن خدعته للثانية ثم ثالثة . . . إلخ، إلى أن يستنفد الراوى محفوظه في هذا الباب، وفيها من الجنس ما يتعذر إيراده هنا.

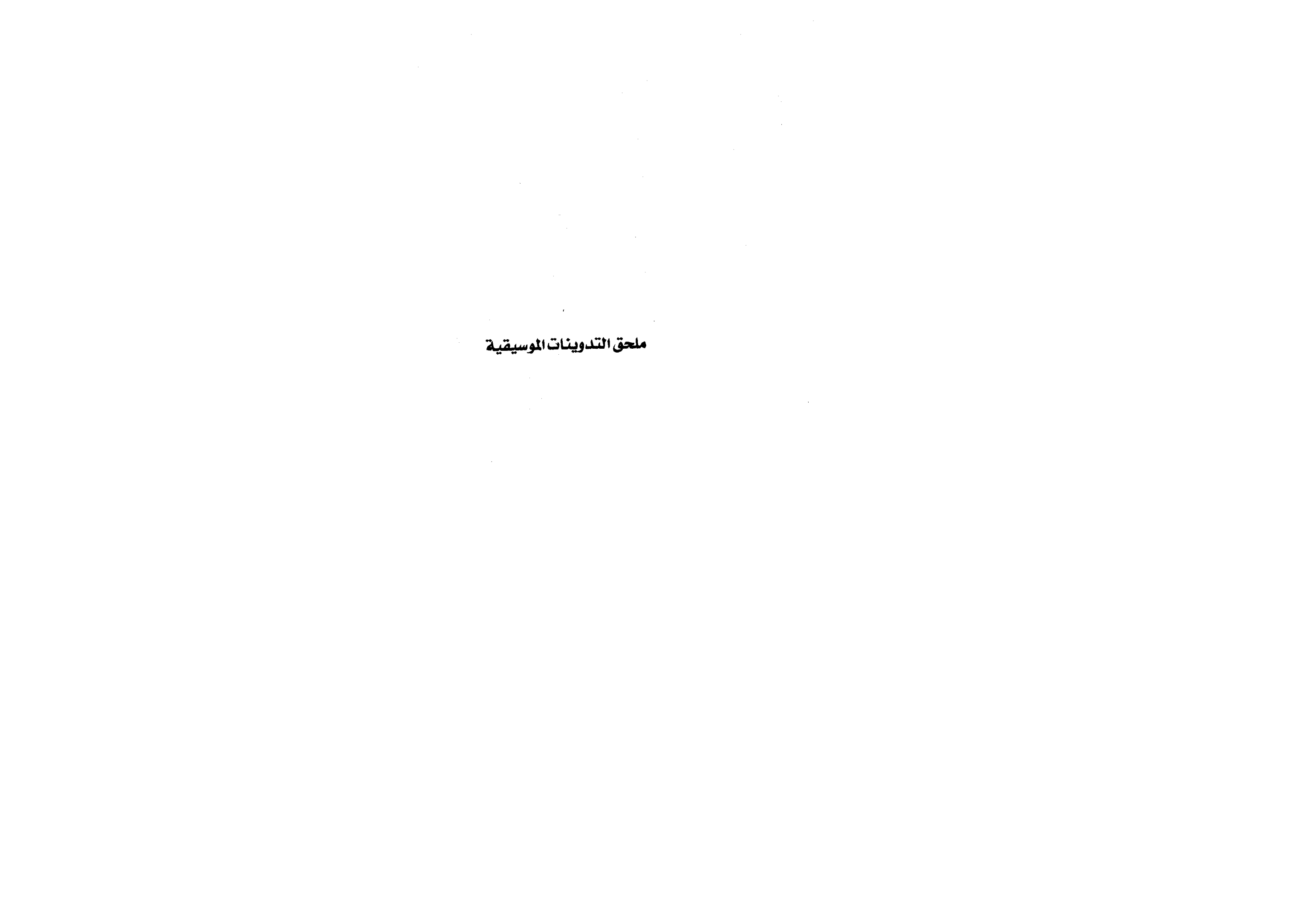
ولكن الجانب السائر من نوادره بين الفلاحين هي التي تدور حول حيله وقدرته على أن يردّ خداع الآخرين بأقوى منه، وخاصة التجار وأبناء المدن، وكأن الفكاهة تنبعث أساساً من القدرة على كيل الصاع صاعين إلى ابن المدينة المخادع وإيقاعه في شر أعماله. والنادرة التالية مثال جيد لهذا النوع:

توجّه جحا إلى السوق يبيع بقرته. اتفق تجار ثلاثة على خداعه. فكان كلما توجه إلى أحدهم يسأله: بكم تبيع هذه العنزة يا جحا؟ فيحاول إيضاح أن هذه بقرة وليست عنزة. ولكنهم لجوا في حوارهم معه مصرّين على أنها عنزة، ووافق أخيراً جحا على بيع البقرة لهم باعتبارها عنزة بأربعة جنيهات. ومضى جحا عازماً على أن يدبر لهم أمراً. توجّه إلى مطعم المدينة واتفق مع صاحبه، بعد أن نقده مبلغاً من المال، على أن يأتي إليه بعد قليل ومعه ثلاثة آخرون وأن يتناولوا الطعام، وعند الحساب سيشير جحا إلى طرطوره الذى يلبسه على رأسه. عندئذ، يقول له صاحب المطعم "وصل الحساب" أى أن

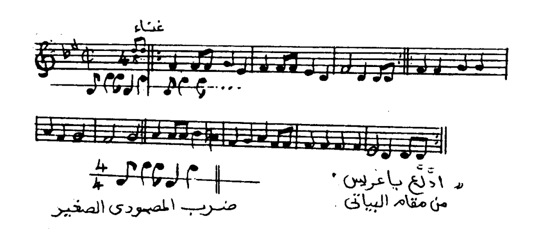
الحساب خالص. على الإشارة والقول نفسهما اتفق مع تاجر أقمشة وصاحب محل حلوى. ثم ذهب ودعا التجار الثلاثة إلى الطعام إكراما لهم على أنهم وفوا له البيع. وضحك التجار الثلاثة على غفلته وانتهزوا الفرصة لمزيد من استغفاله وتوجّهوا معه إلى المطعم حيث نفذ ما اتفق عليه مع صاحبه، ثم حدث الشيء نفسه مع صاحب محل الحلوى ثم مع تاجر الأقمشة. دهش التجار الثلاثة دهشة بالغة. واعتقدوا أن لطرطور جحا قيمة عالية تجعل صاحبه يأخذ كل شيء مجاناً. وهكذا أخذوا يساومون جحا على شرائه، إلى أن وافق على بيعه بأربعمائة جنيه. وفى اليوم التالى حاولوا تجريب الطرطور فارتداه أحدهم وأكلوا وعند الحساب أشار إليه. ولكن صاحب المطعم اعتقد أنهم يتبالهون عليه وضربهم علقة ساخنة، فيرتدى التاجر الثانى الطرطور معتقداً أن الآخر لم ينجح فى استعماله جيداً، ويتوجهون إلى محل الحلوى ويتلقون نفس العلقة من الحلوانى. ويتكرر ذلك مع تاجر الأقمشة لما يتوجّهون إليه وعلى رأس الثالث الطرطور. وعندئذ، يدركون أن جحا قد انتقم منهم انتقاماً لا ينسى.

وهكذا يسخر الريفى من ابن المدينة الذى يدّعى المهارة ويضحك منتصراً عليه حتى ولو فى النوادر. وتعكس تلك النوادر باستمرار وفى كل الأحوال روحاً تتقبل الحياة، وتعيشها معالجة متاعبها بالمرح والذكاء، الخفيف الظل.
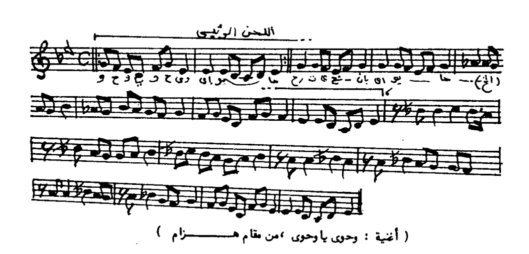
وعلى هذه الصورة، تكاملت نوادر جحا وأخذت شكلها الأخير - وإن لم يكن النهائى - لتصبح الواجهة البارزة التى تُعبّر عن النادرة العربية وتُكّثف سماتها.



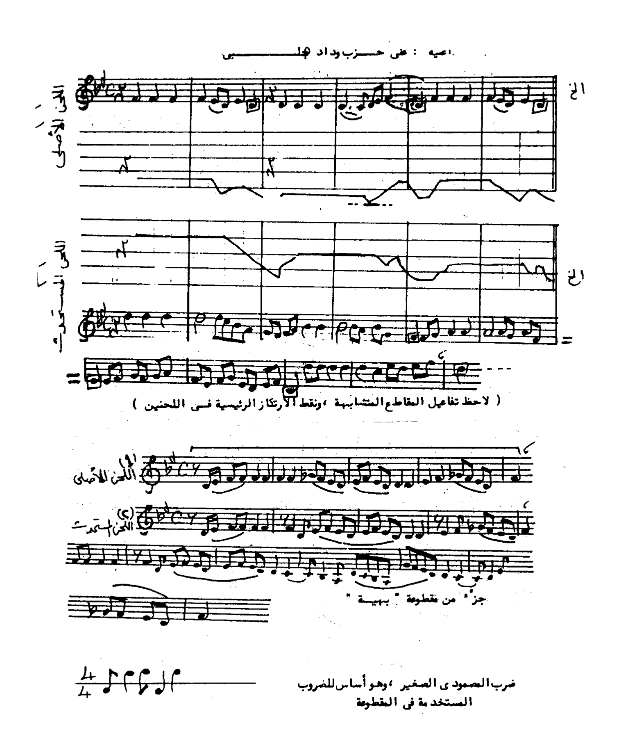
ملحق التدوينات الموسيقية



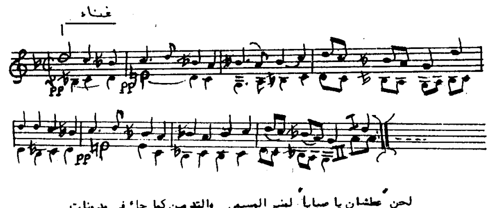
« ادلع يا عريس »
من مقام البياتى
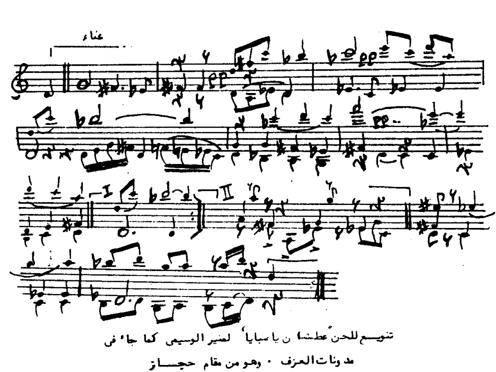


(أغنية : وحوى يا وحوى ، من مقام هـــزام)



اعيه : على حسب وداد هلبي
(لاحظ تفاعيل المقاطع المتشابهة ، ونقط الارتكاز الرئيسية فى اللحنين)
جزء من مقطوعة " بهية "
4/4
ضرب المصمودى الصغير ، وهو أساس للضروب
المستخدمة فى المقطوعة



لحن "عطشان يا صبايا" لمنير الوسيمي والتدوين كما جاء في مدونات العزف وهو من مقام " بياتي "



تنويع للحن "عطشان يا صبايا" لمنير الوسيمي كما جاء في مدونات العزف . وهو من مقام حجاز

المــؤلف

-عبد الحميد محمد حوّاس

-مستشار أبحاث الثقافة الشعبية، بمركز البحوث العربية والأفريقية.

-أستاذ منتدب بالمعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون- الهرم.

-المدير الأسبق لمركز دراسات الفنون الشعبية، التوفيقية - القاهرة.

-عضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة.

-عضو جمعية "بحوث القصّ الشعبى" الدولية.

-عضو "اتحاد الكتاب" فى مصر.

-عضو عدد من الجمعيات والهيئات الثقافية المصرية والعربية والدولية.

-انتدب مستشاراً من قبل هيئة اليونيسكو ومن هيئات أخرى عربية لتأسيس مقررات فى الثقافة الشعبية، وللتخطيط والتوجيه لإنشاء مراكز بحثية لدراستها.

-شارك ببحوث وأوراق فى مؤتمرات علمية بالداخل والخارج، كما نشر العديد من المقالات التى تتناول ظواهر الثقافة الشعبية وعلاقتها بالإبداع الأدبى والفنى المعاصرين.

-شارك فى إصدار عدد من الكتب، منها ما يتعلق بدارسة مكوّنات الثقافة الشعبية، ومنها ما يتعلق بأساليب العمل الميدانى.

قائمة إصدارات
مكتبة الدراسات الشعبية
(صدر العدد الأول فى يناير من عام ١٩٩٦)

١ - قصصنا الشعبى .... د. فؤاد حسنين على
٢ - يا ليل يا عين .... يحيى حقى
٣ - سيد درويش .... محمد دواره
٤ - المجذوب.. فاروق خورشيد
٥ - فن الحزن .... كرم الأبنودى
٦ - المقومات الجمالية فى التعبير الشعبى.......... د. نبيلة إبراهيم
٧ - إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية جـ ١ .... د. محمد حافظ دياب
٨ - إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية جـ ٢ ... د. محمد حافظ دياب
٩ - أدبيات الفولكلور فى مولد السيد البدوى .... إبراهيم حلمى
١٠ - موال أدهم الشرقاوى .... د. يسرى العزب
١١ - الرقص الشعبى فى مصر .... سعد الخادم
١٢ - المغازى .... د. صلاح فضل

٤٤- كتابات فى الفن الشعبى.................. حسن سليمان

٤٥- المأثورات الشفاهية .... تأليف : يان فانسينا

ترجمة : د. أحمد مرسى

٤٦- بين الفولكلور والثقافة الشعبية .... فوزى العنتيل

٤٧- الشعر البدوى فى مصر- ج١ .... د.صلاح الراوى

٤٨- الشعر البدوى فى مصر- ج٢ .... د.صلاح الراوى

٤٩- الطفل فى التراث الشعبى. .... د. لطفى حسين سليم

٥٠- تغريبة الخفاجى عامر العراقى................. باسم حمّودى

٥١- الفولكلور.. قضاياه وتاريخه...... تأليف : يورى سوكولوف

ترجمة : حلمى شعراوى - عبد الحميد حواس

٥٢- الأسطورة والإسرائيليات .... د. لطفى سليم

٥٣- البطل فى الوجدان الشعبى .... محمد جبريل

٥٤- الاحتفالات الدينية فى الواحات .... د. شوقى حبيب

٥٥- الاحتفالات الأسرية فى الواحات .... د. شوقى حبيب

٥٦- من أغانى الحياة فى الجبل الأخضر .... د. هانى السيسى

٥٧- النبوءة أو قدر البطل

٧٣- الفولكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى جـ١ ... د. صلاح الراوى

٧٤- الفولكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى جـ٢ ... د. صلاح الراوى

٧٥- ألعاب الأطفال وأغانيها فى مصر .... محمد عمران

٧٦- فولكلور الحج .... محمد رجب النجار

٧٧- آثار البلاد وأخبار العباد جـ١ .... زكريا بن محمد بن محمود القزوينى

٧٨- آثار البلاد وأخبار العباد جـ٢ .... زكريا بن محمد بن محمود القزوينى

٧٩- الموشحات الأندلسية .... د. سليمان العطار

٨٠- أضواء على السيرة الشعبية .... فاروق خورشيد

٨١- الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ...... د. عبد الحميد يونس

٨٢- السمسمية بين الواقع والاسطورة .... تأليف : عصام ستاتى

٨٣- من فنون الأدب الشعبى جـ١ ..... تأليف د: محمد رجب النجار

٨٤- من فنون الأدب الشعبى جـ٢ ..... تأليف د: محمد رجب النجار

٨٥- ديوان فن الواو .... عبد الستار سليم

٨٦٦- الحكاية الشعبية-دراسة فى الأصول والقوانين الشكلية.. سامى عبد الوهاب بطه

٨٧- الشعب المصرى فى أمثاله العامية........ إبراهيم أحمد شعلان

٨٨- الشعب المصرى فى أمثاله العامية........ إبراهيم أحمد شعلان

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)